

HISTORIA BREVE DE LA FÁBRICA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

Pedro Navascués Palacio

INTRODUCCIÓN A LA CATEDRAL

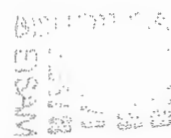
Cuando Jerónimo Münzer visitó España al poco tiempo de la toma de Granada y del descubrimiento de América, esto es, entre septiembre de 1494 y febrero de 1495, escribió sobre la catedral de Toledo [*ecclesia toletana*] en su *Itinerarium sive peregrinatio* por Europa que «No hemos visto en España, ya terminada, otra semejante en belleza y hermosura. Su longitud es de doscientos veinte pasos, y su anchura de cuarenta y siete»¹. Es decir, a Münzer y acompañantes les llamó la atención su belleza y tamaño, siendo muy importante la observación que hace, por la fecha en que lo hace, su referencia a que ya estaba terminada la catedral [*que consumata sit*]. Este espíritu de la obra acabada que debió de sentirse de forma muy viva y gozosa en Toledo concuerda con lo recogido en una inscripción «que en letra gruesa, negra, se lee sobre la puerta de los Escribanos», como dice Sixto Ramón Parro en el primer volumen de su *Toledo en la mano* (1857). Dicha inscripción liga el feliz acontecimiento del fin de las obras de la catedral con otros dos hechos relevantes y de marcado alcance político: «En el año de mil e cuatrocientos e noventa e dos, a dos días del mes de Enero, fue tomada Granada con todo su Reino, por los Reyes N. S. D. Fernando e Doña Isabel, siendo Arzobispo de esta Santa Iglesia el Reverendísimo S. D. Pedro González de Mendoza, Cardenal de España. Este mismo año en fin del mes de Julio, fueron echados todos los judíos de los Reinos de Castilla, de Aragón, e de Sicilia. El año siguiente de noventa y tres, en fin del mes de Enero, fue acabada esta Santa Iglesia; de reparar todas las bóvedas e las blanquear e trazar, siendo

Obrero mayor D. Francisco Fernández Cuenca, Arcediano de Calatrava»².

Puede decirse que Münzer vio la catedral que nosotros no hemos conocido, esto es, la catedral gótica tal y como llegó a ser a finales del siglo xv, recién terminada, probablemente cuando ya se habían retirado algunos andamios de obra y se habían dejado otros para la colocación de las vidrieras y pinturas del claustro, con olor a obra todavía fresca y en vísperas de la nueva campaña iniciada inmediatamente por Cisneros, con la renovación de la capilla mayor incluyendo la rectificación de sus bóvedas. Cisneros inició la importante serie de intervenciones del siglo xvi que llegarían a alterar sustancialmente el templo con sus renovaciones y añadidos culminando todo lo más notable con la obra de la Puerta Llana en 1800. El viajero y humanista alemán recorrió, en definitiva, la catedral iniciada en el siglo xiii por Rodrigo Ximénez de Rada cuyo monumental proyecto se ultimaba en aquellos mismos días bajo la dirección de Juan Guas, maestro mayor de la obra, quien moriría en 1496 pero con quien el viajero alemán llegó a hablar. Se cerraba así el ciclo medieval de la catedral, la más genuina y auténtica construcción coetánea de los grandes templos de la *Europa de las catedrales* de Georges Duby. Todo lo demás vendría luego a acrecentar aquel cuerpo arquitectónico básico como fiel reflejo del poder alcanzado por la Iglesia en la sociedad española en la Edad Moderna, hasta dar razón al adagio que consideraba a esta catedral como la *Dives Toletana*, cuya riqueza era proverbial en los mismos días del viajero alemán. Efectivamente, Münzer ya se hizo eco tanto del alcance de sus rentas como del dicho popular que debió de oír y que él transcribió así: «*In Hispania*

Fachada principal de la catedral.

PÁGINAS SIGUIENTES:
Lado sur de la catedral.





Cabecera con el juego de arbotantes y su diferente disposición.

Toledo ricka, Sibilia granda, Sancti Jacobi forta, Legionis Formosa» (En España [la catedral] de Toledo es rica, la de Sevilla grande, la de Santiago fuerte, la de León hermosa).

Hacia 1497 se publicaba en Burgos la primera y sucinta versión de *De laudibus Hispaniae Libri VII* de Lucio Marineo Sículo, quien en las siguientes ediciones mejoró las noticias sobre los lugares y cosas vistas en España, donde la catedral de Toledo fue adquiriendo un mayor protagonismo, quizás por un mejor conocimiento personal de este profesor de la Universidad de Salamanca y luego cronista y capellán real que entró al servicio de los Reyes Católicos en 1496, y seguramente también por utilizar una mayor y mejor información, de tal modo que llegó a afirmar en su *De rebus Hispaniae memo-*

rabilibus [De las cosas memorables de España] que la catedral de Toledo aventajaba a todas las demás no solo por su grandeza, belleza y esplendor sino también por su riqueza [*Est praeterea templum non solum magnum, pulchrum, splendidum sed etiam opulentum*³], insistiendo en ello en las ediciones y traducciones posteriores como la póstuma de Alcalá de Henares de 1539, donde escribió sobre el «muy magnífico y venerable templo de Nuestra Señora que en el medio de toda la ciudad fue edificado. El cual sin comparación es el más excelente, rico y suntuoso que quantos ay en España; y por mejor decir en toda la Christiandad: así en la forma como en la manera de los edificios, riquezas, oficios, sacrificios y órdenes que en ello se tienen [...] Es la Iglesia Toledana sin duda la más rica que las

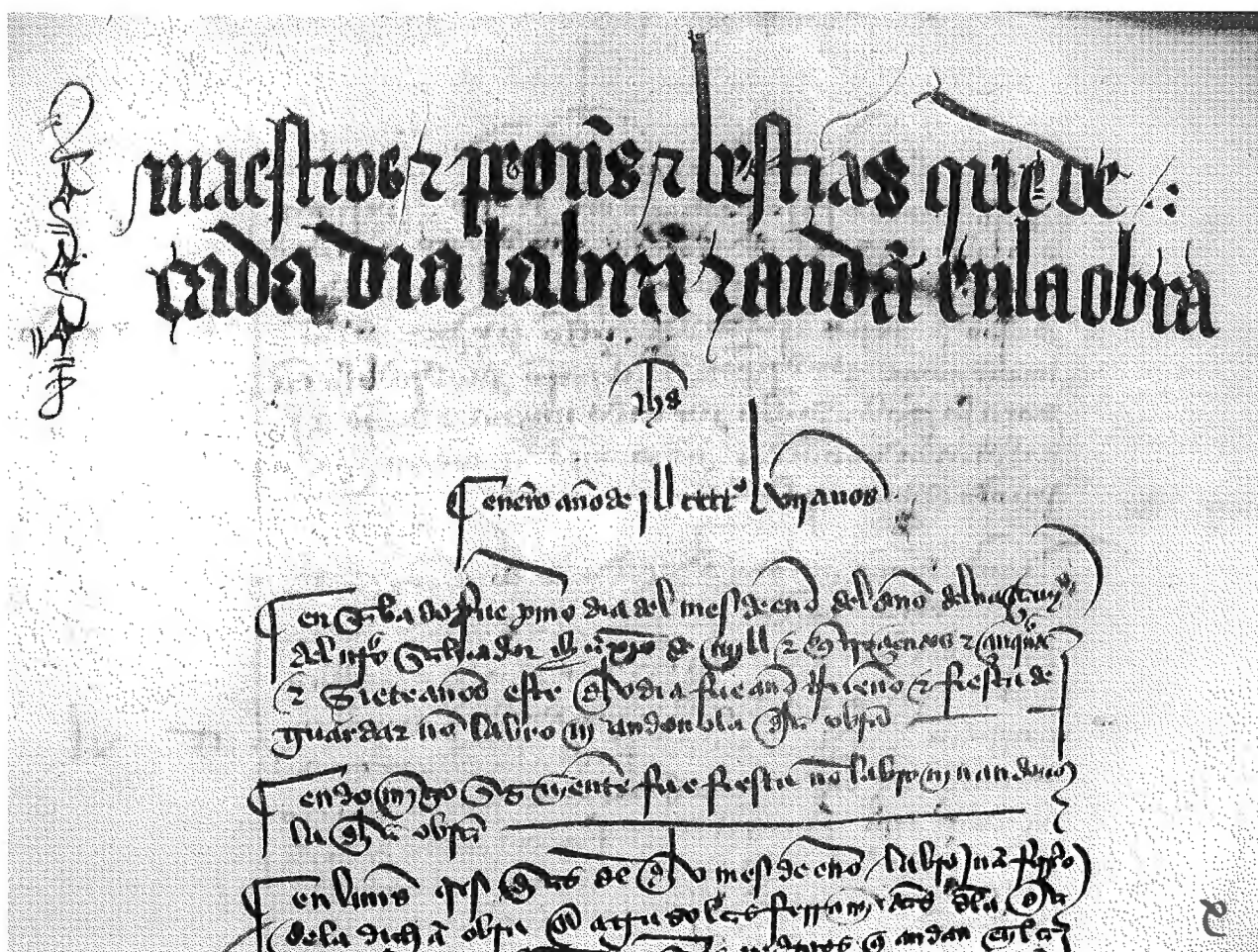
otras todas...»⁴. Así se fue forjando el mito de la riqueza de la catedral de Toledo, y por lo tanto de su poder a través de los distintos arzobispos que ocuparon la mitra, pues no cabe olvidar que, por ejemplo, en las fechas de las que estamos hablando cuando se culmina la obra de la catedral toledana, era arzobispo de Toledo don Pedro González de Mendoza (1482-1495) de quien se decía que era el tercer rey de España junto a los Reyes Católicos y que al gran cardenal que fue don Pedro González de Mendoza, cuyo entierro alcanzó a ver Münzer, le sucedió en la silla toledana otro no menor, Francisco Ximénez de Cisneros (1495-1517), quien además de arzobispo de Toledo, primado de España y cardenal fue confesor de la reina Isabel, inquisidor general y regente de Castilla a la muerte de Fernando el Católico hasta la llegada del rey Carlos I y emperador de Alemania. ¿Cabe más poder en una sola persona? Riqueza y poder espiritual y temporal se amalgamaron en el largo proceso constructivo de la catedral, y muy especialmente en la segunda mitad del siglo xv, cuando al vislumbrar su terminación se acuñó la expresión de la *Dives Toletana*, la rica y poderosa catedral de Toledo. No obstante, esta idea de riqueza venía de muy atrás y, si nos remontamos a tiempos pretéritos, el cronista musulmán Ibn al-Kardabús en su historia de Al-Andalus (*Kitab al-Iktifa*), al narrar la entrada de Tariq en Toledo dice que, además de encontrarse en la iglesia mayor la mesa del rey Salomón, «había en el templo veinticinco coronas o diademas adornadas de pedrería, pertenecientes a los monarcas que habían regido aquella tierra, pues cada vez que el rey moría dejaba allí su corona, y escribían en ella su nombre y su descripción o figura [...] También había asombrosos talismanes fabricados con admirable artificio, y otro libro que trataba del “ars magna” y de sus plantas medicinales y elixires y de la figura y naturaleza de todas las piedras preciosas; todo ello metido en vasos de oro guarnecidos de perlas...», es decir, desde época visigoda era conocida la riqueza de su iglesia mayor. Pero ahora nos referimos al periodo en torno a 1500 cuando definitivamente esta catedral

quedó en la memoria colectiva como una de las maravillas dignas de recuerdo en España, subrayando siempre su riqueza y repitiéndolo así cuantos viajeros y autores en general escribieron sobre la Península, bien fuere un embajador veneciano como Andrea Navagero, o un cosmógrafo como el sevillano Pedro de Medina. El primero vivió algunos meses en Toledo entre 1525 y 1526 y después de mencionar las riquezas de la catedral y del modo en que viven sus clérigos «que tienen hermosas casas y gastan y triunfan, dándose la mejor vida del mundo, sin que nadie los reprenda», añade que «todo junto es de gran precio y hace que se pueda decir con verdad que esta es la iglesia más rica de la cristiandad»⁵. Por su parte, Pedro de Medina en su *Libro de grandezas y cosas memorables de España* (1548) dice entre otras cosas que la catedral de Toledo «es el más señalado templo en riquezas de quantos ay en España, y uno de los más señalados del mundo»⁶. Solo Francisco de Pisa, en su *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo* (1605) reconocía la superioridad de San Pedro de Roma sobre la catedral de Toledo, «la qual iglesia, y fábrica ha llegado a la magnificencia, riqueza, ministros, y magestad del culto divino que oy vemos: de suerte que no ay otra semejante en todo el orbe Christiano, y solamente a la Romana reconoce por superior, y da la ventaja»⁷.

Lo cierto es que esta riqueza de la catedral de Toledo que no solo se medía por sus bienes raíces, rentas, diezmos y primicias recibidas, tesoro catedralicio, valor de su mitra, prebendas de su clero, estipendios de sus servidores, etcétera, sino por la grandeza y pompa de sus oficios litúrgicos, procesiones, biblioteca, capillas de música, linajudos enterramientos, largueza de sus limosnas, sostenimiento de hospitales y establecimientos de largo alcance social, se convirtió en un tópico literario que, además de responder a la realidad, hizo aún más grande su fama como catedral opulenta si bien ello se quebró en el siglo xix tras los procesos desamortizadores y el Concordato de 1851.

No obstante, escritores como el barón Davillier que visitó España en 1862 y publicó en 1875

Libro de Obra (1456):
«Maestros, peones e bestias
que de cada día labran e andan
en la obra».



los artículos sueltos aparecidos anteriormente en *Le Tour du Monde* de su *Viaje de España*, aún siguieron repitiendo una buena parte de los tópicos sobre la catedral de Toledo de la que, sin faltar a la verdad, dice Davillier que «es una de las más bellas y sin duda la más rica de todas las iglesias de España». Igualmente, al visitar la catedral de León no puede dejar de repetir lo que allí había oído sobre el carácter de algunas catedrales españolas sobresaliendo «Toledo en riqueza, Compostela en fortaleza, y León en sutileza», para añadir seguidamente una vez más lo que con alguna variante ya había recogido Münzer cuatro siglos antes, a modo de repetida letanía: «*Dives Toletana, sancta Ovetensis, pulchra Leonina, fortis Salmantina*».

No obstante, antes de esta catedral gótica de la que hablaremos a continuación, hubo otra inmediatamente anterior, dejando de momento a un lado el difícil y lejano asunto de la catedral visigoda sin dudar que la hubo y que debió de desempeñar un papel importante en la serie de los Concilios de Toledo, pues no en vano parece

que se reunieron en ella los Concilios IX (655) y XI (675), e incluso se vincula con la inscripción fechada en 587 que, aparecida en 1591 en una obra en San Juan de la Penitencia y trasladada al claustro de la catedral, recoge la consagración de la iglesia de Santa María. Esta compleja e interesantísima inscripción visigoda, escrita en latín, que fue estudiada por Pérez Bayer, Hübner, Vives y Gómez-Moreno, entre otros, se ha leído con diferentes matices induciendo a diversas interpretaciones recientemente aclaradas por Isabel Velázquez⁸ que da la siguiente traducción: «En el nombre del Señor [ha sido] consagrada la iglesia de Santa María en el [rito] católico en el domingo de las idus de abril en el primer año del feliz reinado de nuestro Señor Flavio Recaredo, en la era 625», que equivale al año 587.

Pero deseamos referirnos ahora al no menos difícil antecedente de la catedral instalada en la mezquita mayor de Toledo tras la conquista de la ciudad por Alfonso VI en 1085. En efecto, desde el siglo XI hasta principios del siglo XIII, en que se comenzó a demoler la mezquita mayor de

CATEDRAL DE TOLEDO. PLANTA CRONOLÓGICA

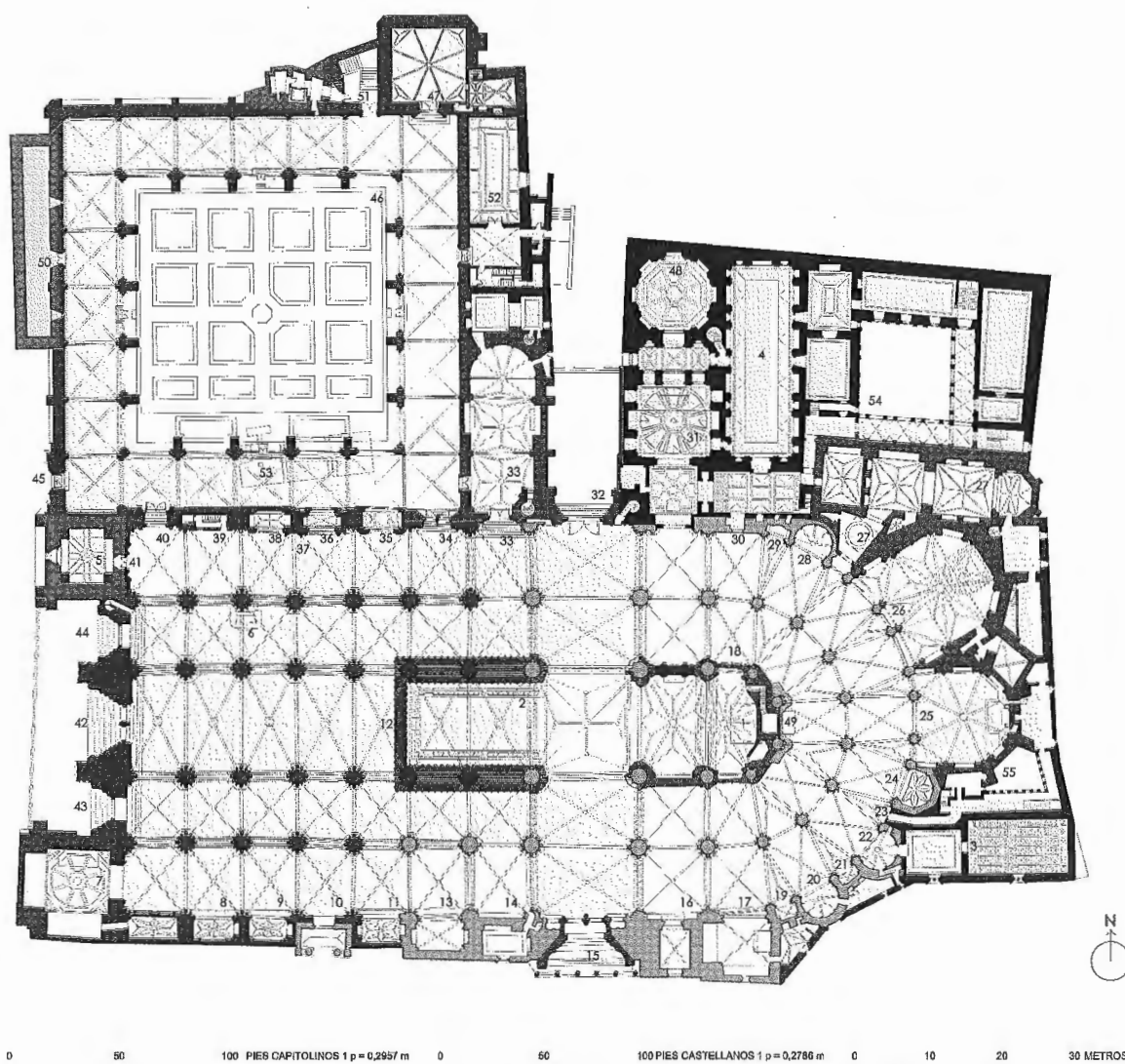


TABLA DE LOCALIZACIÓN

- 1 CAPILLA MAYOR
- 2 CORO
- 3 SALA CAPITULAR
- 4 SACRISTIA MAYOR
- 5 CAPILLA DEL TESORO O DE SAN JUAN
- 6 ALTAR DE LA DESCENSION
- 7 CAPILLA MOZARABE
- 8 CAPILLA DE LA EPIFANIA
- 9 CAPILLA DE LA CONCEPCION
- 10 PUERTA LLANA
- 11 CAPILLA DE SAN MARTIN
- 12 CAPILLA DEL TRANSCORO (CRISTO TENDIDO, N. SRA. DE LA ESTRELLA, SANTA CATALINA)
- 13 CAPILLA DE SAN EUGENIO
- 14 SAN CRISTOBAL
- 15 PUERTA DE LOS LEONES
- 16 CAPILLA DE SANTA LUCIA (SAGRADO CORAZON)
- 17 CAPILLA DE REYES VIEJOS
- 18 ACCESO CAPILLA DEL SANTO SEPULCRO
- 19 CAPILLA DE SANTA ANA
- 20 CAPILLA DE SAN JUAN BAUTISTA
- 21 CAPILLA DE SAN GIL
- 22 ACCESO A LA SALA CAPITULAR
- 23 CAPILLA DE SAN NICOLAS, ACCESO AL LOCUM
- 24 CAPILLA DE LA TRINIDAD
- 25 CAPILLA DE SAN ILDEFONSO
- 26 CAPILLA DE SANTIAGO
- 27 CAPILLA DE REYES NUEVOS
- 28 CAPILLA DE SANTA LEOCADIA
- 29 CAPILLA DEL CRISTO A LA COLUMNA
- 30 ENTRADA A LA ANTESACRISTIA Y SACRISTIA MAYOR
- 31 CAPILLA Y ANTECAPILLA DEL SAGRARIO O SACRAMENTO
- 32 PUERTA DEL RELOJ
- 33 CAPILLA PARROQUIAL O DE SAN PEDRO
- 34 PUERTA DE SANTA CATALINA
- 35 CAPILLA DE LA PIEDAD
- 36 CAPILLA BAPTISMAL
- 37 CAPILLA DE LA VIRGEN ANTIGUA
- 38 CAPILLA DE DÑA. TERESA DE HARO
- 39 PUERTA DEL ARZOBISPO
- 40 PUERTA DE LA PRESENTACION
- 41 PUERTA DE LA CAPILLA DEL TESORO
- 42 PUERTA DEL PERDON
- 43 PUERTA DEL INFIERNO
- 44 PUERTA DEL JUICIO FINAL
- 45 PUERTA DEL MOLLETE
- 46 CLAUSTRO
- 47 CAPILLA DE SAN BLAS O DE TENORIO
- 48 EL OCHAVO
- 49 EL TRANSPARENTE
- 50 EL BODEGÓN
- 51 ESCALERA DE TENORIO
- 52 SALA CAPITULAR DE VERANO
- 53 ALJIBES
- 54 PATIO DEL TESORERO
- 55 LOCUM

ZONAS	MUROS	
		SIGLO XI FÁBRICAS ISLÁMICAS
		SIGLO XIII
		SIGLO XIV
		SIGLO XV
		SIGLO XVI
		SIGLO XVII
		SIGLO XVIII

Toledo para construir las naves de la catedral, tanto el arzobispo como el clero catedralicio y los fieles vivieron la liturgia y oficios diversos en un ámbito heredado que hubo que transformar para poder contar con una capilla mayor donde officiar la misa, un coro para el canto y rezo de las horas, unas capillas dedicadas a enterramientos, gremios, reliquias y devociones varias, unas naves para las procesiones y cuantas dependencias exigen las diversas funciones de un templo catedralicio. Cometido que debió de hacerse sin grandes gastos ni gestos arquitectónicos.

Por otra parte, aún cabe considerar una *tercera* catedral que corresponde a la que conocemos actualmente y que, en un proceso expansivo sin igual, sumó capillas, salas capitulares, superpuso bibliotecas, sacristías, abrió bóvedas, injertó

todo tipo de elementos artísticos, transformando el interior, alterando sus portadas, dando mayor altura a sus torres y capillas en una suma inacabable de nuevos proyectos y actuaciones que alcanzan las últimas obras de restauración y rehabilitación llevadas a cabo en el entorno del claustro, y culminadas en 2011. Esta nueva imagen de la catedral del siglo XXI crearía hoy sería confusión a Münzer y a sus compañeros de viaje, quienes no reconocerían fácilmente la catedral que recorrieron en el siglo XV, ni en sus fachadas, torres, portadas, naves, capilla mayor, coro, girola, etcétera, ni siquiera en su entorno urbano, modificado y despejado, especialmente ante su fachada principal, tras los derribos en los que todavía se trabajaba en 1499 para dejar un mínimo de espacio a modo de plazuela ante

Planta general en la que se diferencian las etapas constructivas.

la nueva fachada del Perdón, cuyo nivel se rebajó en 1548 para que «estuviese llana la entrada a la puerta del Perdón»⁹. En suma, una larga vida de más de ochocientos años en los que al nacimiento y juventud inicial se han ido incorporando constantes operaciones de rejuvenecimiento y nuevos usos en un deseo interminable de crecimiento. Si alguna diferencia sustancial hubiera que señalar en las vidas paralelas de las catedrales europeas nacidas en el siglo XIII, la de Toledo aventajaría a todas ellas en vitalidad. No hay otra catedral en el continente europeo en la que su *obra y fábrica* tengan la fuerza, la inercia de la de Toledo, en una suerte de reto consigo misma ya que no tenía rival. Si retomamos el texto de Münzer se lee allí lo que con no poca admiración escribió al decir que la catedral de Toledo destinaba en aquellos años «ocho mil ducados anuales para su conservación, con los cuales la conserva y restaura lo estropeado y funda nuevas obras» [*Ecclesia pro sua conservacione habet omni anno octo milla ducatorum, quibus eam in esse conservant et corruta resarciunt et nova conduunt*]. Tal parece haber sido su divisa. A mi juicio, hubo conciencia de ello dentro y fuera de la de la iglesia toledana de tal forma que a mediados del siglo XVI, Pedro de Alcocer escribía en su *Hystoria, o descripción de la Imperial cibdad de Toledo* (Toledo, 1554) dedicada al príncipe Felipe que la catedral de Toledo «se va cada día adobando y remediando, poniéndola en más delicado y perfecto primor, por la mayor delicadez y subtileza de ingenio y arte que ahora mas que entonces ay en España», haciendo con ello un guiño al nuevo arte del Renacimiento respecto al viejo arte de la Edad Media.

Toda comparación resulta odiosa, cierto, pero escoja el lector una catedral gótica cualquiera en el marco europeo y compare su tiempo vital, el fin de su ciclo biológico-arquitectónico si se nos permite esta expresión, y mídase con el de Toledo en longitud e intensidad pues este rebasa ampliamente su mero horizonte medieval. Esto es lo que abrumba de la *Dives Toletana*, esto es lo que hace difícil su historia lineal pues no solo su forma se ha alterado sino que los espacios de su interior

se han modificado de modo importante, la advocación de sus capillas ha variado muchas veces a lo largo del tiempo, exigiendo un constante ir y venir por los documentos, por el edificio, por la historia en definitiva. ¿Quién reconocería en la capilla llamada del Tesoro que actualmente guarda la custodia de Arfe en la base de la torre de campanas, conocida también como la capilla de San Juan Bautista, capilla de Quo Vadis y capilla de Tavera por haberse dispuesto en un momento determinado como capilla funeraria de este arzobispo, aquella que fue antes capilla de Canónigos (1560) porque solo podían celebrar en ella los de esta clase en la catedral? ¿Quién reconocería en esta capilla de Canónigos la que, a su vez, fue anteriormente sacristía de una desaparecida capilla Real por los enterramientos de la dinastía Trastámara que albergaba, esto es, la antigua capilla de Reyes Nuevos en la nave lateral del lado norte que linda con el claustro antes de su traslado (1534) a su actual ubicación? No entramos ahora en la cuestión de interpretar el problema de su bella bóveda de mocárabes que Juan de Orozco se obligó en 1540 a trasladar desde la capilla Real (?) y que dos años más tarde había concluido. Es solo un ejemplo de la diferencia existente entre lo mucho que hubo y lo mucho distinto que hay, todo lo cual intentamos interpretar correctamente entre todos los estudiosos pues nuestra catedral esconde todavía muchos rincones oscuros que, probablemente, no llegaremos nunca a iluminar. En suma, la catedral de Toledo ha tenido una capacidad de metamorfosis absolutamente sorprendente y única que la hace aparecer como un ser vivo. En estas breves líneas se resumen a modo de introducción los tres episodios de larga duración más característicos de su historia arquitectónica a sabiendas de que responden a una personal y limitada interpretación.

«SANTA MARÍA DE TOLEDO EN FORMA Y A MANERA DE MEZQUITA»

En primer lugar y por orden cronológico debemos decir algo de la iglesia mayor surgida en el seno de la mezquita en la que estuvo necesariamente

PÁGINAS SIGUIENTES:
Capilla mayor y girola vistas
desde el balcón de la reina.



Crucero y arranque de las naves.

Nave central.

PÁGINAS SIGUIENTES:
Bóvedas de la nave central.

la catedral de Alfonso VI, y de la que solo fuentes literarias y una aproximación a través de exploraciones geofísicas en el subsuelo de la catedral¹⁰, permiten establecer hipotéticas bases de discusión sobre la superposición en un mismo solar de una primera catedral visigoda dedicada a Santa María¹¹, de la mezquita emiral de Muhammad I¹², y de la catedral gótica que conocemos. No obstante, todo ello no pasa de ser un ejercicio de aproximación bajo cota cero y exige la máxima prudencia, pues en opinión de Pavón dicha superposición sigue siendo un enigma, criterio que compartimos¹³. Es más, este autor cita un pasaje del cronista Ibn Hayyan en el que más que superposición parece que hubo yuxtaposición de edificios, de iglesia mozárabe y mezquita: «Se derrumbó el alminar de la mezquita aljama de Toledo y los musulmanes de

la ciudad pidieron autorización al emir Muhammad I (886) para reconstruirlo con los fondos de la contribución rústica o jaray, y también le solicitaron que les permitiera anexionar a la mezquita la iglesia que estaba adosada a ella. El emir accede a todo lo que querían y emprende la obra de igualación e incorporación de la iglesia»¹⁴.

Parece que, finalmente, deberíamos dar razón a aquellas palabras, entre pesimistas y realistas de Rodrigo Amador de los Ríos cuando en el volumen primero dedicado a Toledo de la segunda serie de los *Monumentos Arquitectónicos de España* (Madrid, 1905) decía «en balde que en la suntuosa catedral [de Toledo], con tanta frecuencia adulterada, fuera de algún que otro capitel o quizás también de algunos fustes, se pretenda descubrir resto alguno apreciable de



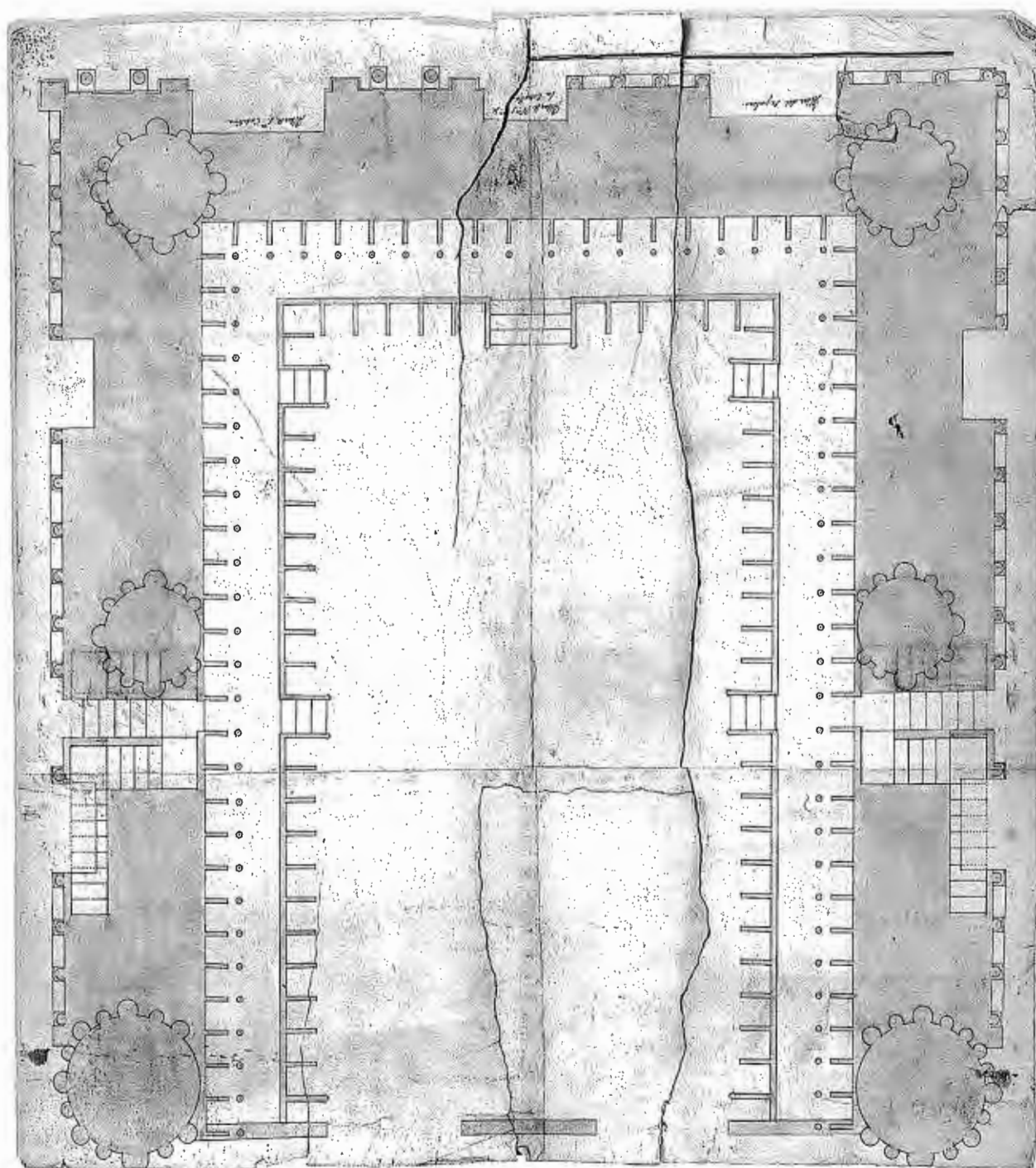
Rosetón de la fachada de poniente desde el interior de la nave central.

Coro del Arzobispo, órgano de Pedro Liborna y Germán López (1758), y claristorio sobre la nave central.

la mezquita-aljama subsistente no sin reformas hasta la ^{xiii}a centuria, por el cual se haga cumplidero el intento de rastrear siquiera parte de su historia». Sin duda, se refiere al hablar de fustes y capiteles a los que se pueden ver en la capilla de Santa Lucía, donde un fuste marmóreo sostiene la lápida funeraria de Juan García del ^{xiii} así como un capitel «medio oculto en la penumbra de la capilla [...] y bien que no consta por modo cierto su procedencia, a todas luces resulta verosímil pudo figurar en cualquiera de las partes de la mezquita-aljama toledana, quizás, en alguna obra de reparación [...] ejecutada en el aquel templo en el ^x», añade Rodrigo Amador de los Ríos.

Ni las recientes excavaciones llevadas a cabo en el claustro de la catedral durante el año 2008¹⁵ ni el congreso celebrado en 2009 sobre las mezquitas de Toledo¹⁶ ayudan a conocer mejor la mezquita¹⁷. Ni siquiera a visualizarla a nivel planimétrico, todo lo más las excavaciones invitan a considerar un muro que pudiera corresponder al lienzo norte de una supuesta ampliación de época taifa de la mezquita en el ^{xi}¹⁸. Por otro lado, los grafitos árabes leídos por María Antonia Martínez¹⁹ en el revestimiento de uno de los aljibes del claustro, en los que se menciona la bajada a su interior de quienes probablemente tenían a su cargo la limpieza, tampoco ayudan mucho si bien dan en un caso el dato cronológico de febrero de 1075, por lo que se reafirma la actividad y obras en la mezquita durante la época taifa (1032-1085). Ello, en todo caso, vendría a coincidir con la información que arroja la inscripción sobre el bellísimo brocal marmóreo del Museo Arqueológico de Toledo que menciona «la construcción de este aljibe en la mezquita aljama de Toledo» en el año 1032, por orden de rey taifa al-Zafir, y que cuando lo dibujó José Amador de los Ríos con la interpretación del arabista don Pascual Gayangos para su *Toledo Pintoresca* (Madrid, 1845), estaba en uso en el claustro de San Pedro Mártir donde «llama constantemente la atención de los viajeros por sus bellas leyendas, [y] es una prueba de la suntuosidad que debió de tener la grande Aljama de Tolaitola». Entre aquellos viajeros se encontraba Jean Laurent que, hacia 1870, fotografió el patio renacentista de San Pedro Mártir con el citado brocal en primer término.

No obstante, para historiadores como el padre Mariana el edificio de la mezquita, además de decir que se hallaba en el centro de la ciudad «en un sitio que va un poco cuesta abaxo», no era «ni grande, ni hermoso». Sin embargo, el toledano Pedro Salazar y Mendoza, tataranieto del cardenal Mendoza, afirma que según un documento del monasterio de Sahagún que solo él menciona «se enriqueció y adornó mucho de mármoles y de otras cosas muy ricas la Mezquita mayor» de Toledo a mediados del ^x. Es decir, cabe escoger entre todos estos autores que



Planta del coro, dibujo del siglo XVIII (*Los diseños de la catedral de Toledo. Catálogo...*, n.º 69).

hablan de una mezquita que nunca vieron y este es el problema. En otras ocasiones, he estimado que las columnillas de fino fuste de mármol que visten el exterior del coro bien pudieran pertenecer a la antigua mezquita, pues se ve que están aprovechadas, pero entonces se abre otra cuestión sin respuesta fácil que es su situación física en la composición y ornato de la mezquita mayor de Toledo.

En otro plano, hay que ser también prudentes con algunas historias que se convirtieron en leyendas, o viceversa, como la del comportamiento del primer arzobispo de Toledo don Bernardo

de Agen, monje cluniacense francés llegado de Sahagún donde era abad, a quien se le atribuye en combinación con la reina doña Constanza, igualmente francesa y sobrina de Hugo abad de Cluny, haber entrado en la mezquita mayor con alevosía y nocturnidad aprovechando la ausencia de Toledo de Alfonso VI, y tomándola por la fuerza en contra de lo acordado en las capitulaciones de la ciudad «limpiola de la suciedad del falso mahoma e puso altares e consagrola e puso campanas en la torre», de tal modo que el día siguiente se oyeron estas en lugar de la voz del almuédano. Así lo recoge Ximénez de Rada

Sillerías baja y alta del lado del Evangelio o coro del Deán.



Sillería baja de Rodrigo Alemán.

y luego la *Primera Crónica General de España* (siglo xiii), dedicando un capítulo a «Como fue fecha la mezquita de Toledo yglesia».

Al margen de lo que pueda haber de verdad en este tipo de relatos lo cierto es que nada de esto nos saca de nuestra ignorancia acerca de la forma, extensión, arte y carácter de aquella mezquita ni del modo en que se aprovechó espacialmente para la organización del culto cristiano. Por otra parte, no resulta difícil admitir, hasta que tengamos más datos, que pudo producirse un proceso semejante al vivido por la mezquita y catedral de Córdoba tras la reconquista de la ciudad. Recordemos que se produjo allí una primera dedicación de la catedral en la inicial y breve reconquista de Córdoba por parte de Alfonso VII el Emperador (1146) y que lo primero que hizo el monarca, acompañado por el arzobispo

primado de Toledo don Raimundo (1125-1152), el sucesor inmediato de don Bernardo de Agen, fue dedicar la mezquita y celebrar misa en ella, como dice la mencionada *Crónica General de España*: «Entonces don Remond, que era primas [primado] et arçobispo de Toledo et yva allí con el emperador, entró luego con él a la villa, et fueron por la meçquita mayor et dixo y don Remont la missa et las otras oras onrradamiente a la costumbre de sancta eglesia». No hace falta decir que ninguna obra se hizo para tal ocasión y que debió de bastar el cambio de orientación no de la arquitectura sino de los presentes para aquellas primeras ceremonias cristianas.

Tampoco se alteró la estructura de la mezquita cordobesa cuando la ciudad fue tomada definitivamente por Fernando III (1236) y se procedió a la dedicación de la catedral acondicionando el

altar y el coro en dirección este-oeste en un espacio muy reducido pues solo afectaba a doce tramos de tres de las naves de la ampliación de la mezquita por Al-Hakam II, inmediato al antiguo mihrab de Abd-al-Rahman II, conocido luego como capilla de Villaviciosa. No obstante, la consagración no tuvo lugar hasta 1239 cuando tomó posesión de la cátedra el primer obispo cordobés don Lope de Fitero²⁰. Lo interesante de lo sucedido en Córdoba es que puede ilustrar por analogía lo ocurrido en Toledo en lo referente a la utilización del espacio pues sin obras se acomodó el culto cristiano al mencionado ámbito ante la capilla de Villaviciosa, subrayando además que hasta las reformas de finales del siglo xv se conservaron en Córdoba las hileras de columnas de la mezquita que atravesaban el coro de los canónigos, es decir, no hubo ningún problema para el culto ordinario o solemne por la original distribución de la mezquita. Sevilla también sería otra referencia útil, en especial para quienes se extrañan del tiempo transcurrido en Toledo entre la toma de la ciudad y el comienzo de la construcción de la catedral gótica. En Sevilla, conquistada por Fernando III en 1248, no se derribó la mezquita para iniciar la catedral hasta 1401, fecha a la que hay que sumar los cien años más que llevaría su construcción.

Con todo, nada de esto nos permite conocer los rasgos esenciales de aquella mezquita aljama de Toledo en la que el arzobispo y el clero catedralicio desarrollaron sus funciones litúrgicas sin problema alguno respecto al pie forzado de su arquitectura islámica. Algunos autores han propuesto unas medidas de sesenta por cuarenta metros, es decir, prácticamente la mitad de la superficie de la catedral gótica, y una distribución en su interior de once naves, pero nada más (Delgado, 1987). En ellas se desarrolló el rito de la consagración que describe así la *Crónica General*, sin mencionar estorbo ni problema alguno respecto al espacio: «E ayuntáronse todos [los prelados presentes] en Toledo el dicho día [de san Crispín y san Crispiniano] e consagró el arzobispo don Bernal [Bernardo] la Iglesia de Toledo con los obispos que allí eran a honra de Santa

María e de San Pedro e de San Pablo e de Santa Cruz e de San Esteban primo mártir, e puso en el altar mayor muchas e muy preciosas reliquias que tyrajera de Roma e otra muchas otrosí que ofrecieron el Rey y la Reina de su tesoro e de las que dejaran los reyes que fueran ante ellos de que reciben mucha consolación e mucha gracia los pueblos cristianos». Si la *Crónica* menciona un altar mayor significa que hubo otros altares menores y, en efecto, sabemos también de la dedicación de otros altares, como los de San Eugenio, vinculado a una reliquia llegada más tarde de la abadía de Saint-Denis en 1156 y cuyo hallazgo comenta el padre Mariana, de Santo Tomás de Canterbury, y de San Ildefonso, futura capilla de la Descensión verdadera *pie*dra de toque de la catedral, pero poco más.

No obstante el periodo que va desde 1085 hasta el comienzo de la construcción de la catedral gótica que se remonta, según los *Anales Toledanos III*, a 1226, es absolutamente fundamental para la historia de la catedral de Toledo pues entonces se funda y consolida su patrimonio a partir de generosos privilegios y donaciones reales que permitirían financiar las campañas de la nueva catedral gótica, estudiados por Izquierdo Benito (1980) y García Luján (1982). La primera dotación fundacional del «sacrosanto altar de Santa María» consistente en las tierras, molinos, casas y tiendas que hasta entonces habían pertenecido a la mezquita aljama, además de otras viñas, almunias, diezmos y una importante serie de villas como Alcolea y Brihuega, entre otras, coincide con la consagración del templo-mezquita y la toma de posesión de la diócesis por parte del mencionado Bernardo de Sédillac, todo ello recogido en la llamada Acta Regia de 18 de diciembre de 1086²¹.

A partir de entonces se instituye el primer núcleo del futuro cabildo compuesto en buena parte por monjes de origen francés que acabarán ocupando las diócesis sufragáneas de Toledo, fijando el número y la clase de sus componentes. Los canónigos, veinticuatro mayores y seis menores, se llamaron reglares «debaxo de la regla de San Agustín, poseyendo todas las cosas

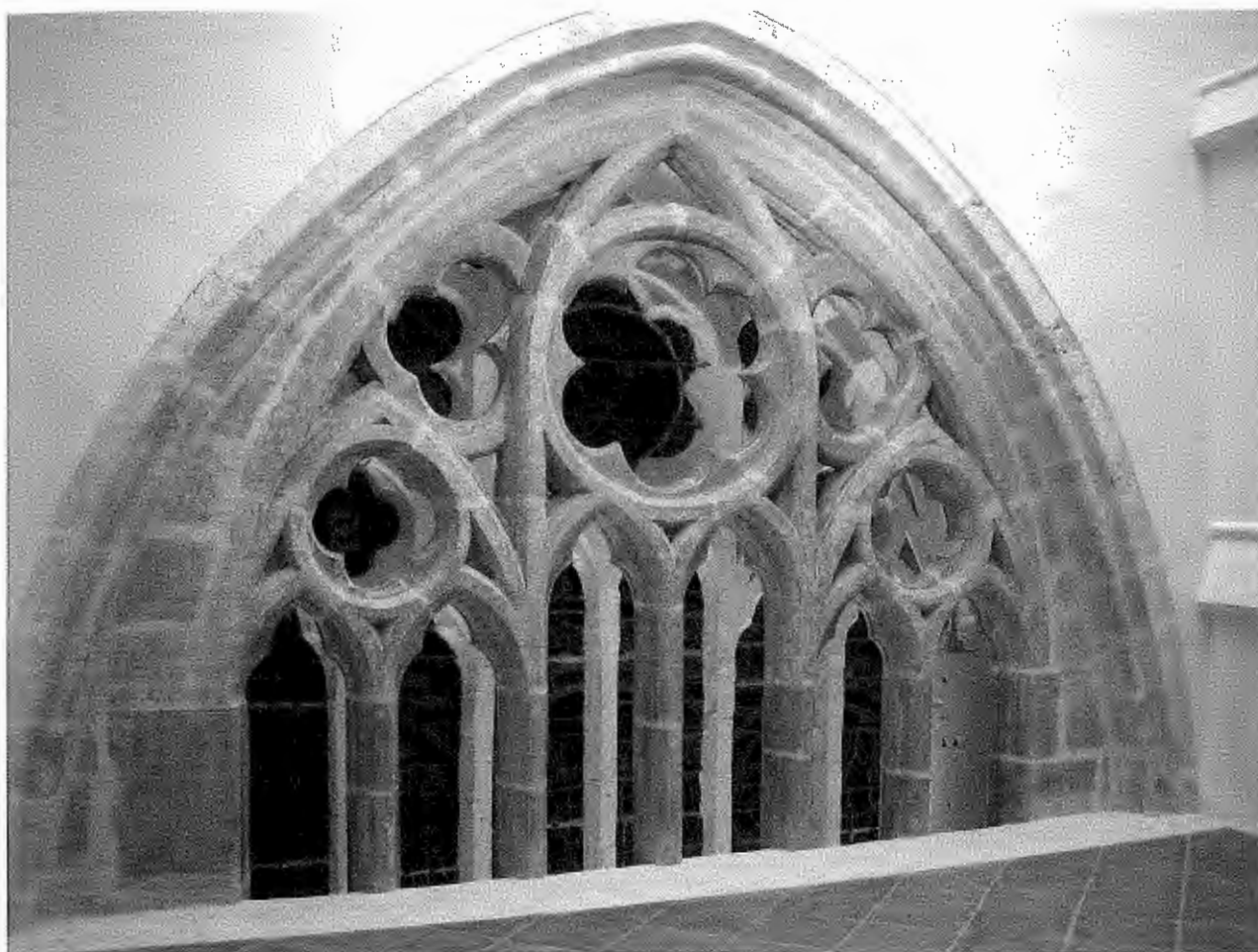
en común, con el dicho arzobispo: y comiendo con el en refetorio, de que queda oy el nombre de refetorio y vestuarios, y puso más en ella 30 racioneros» (Alcocer), es decir, comenzó siendo un grupo importante en número que seguirá creciendo a tenor del incremento y ajuste de las rentas. No obstante, este cabildo regular, que llevaba una vida de estricto carácter monástico, «teniendo sus cosas comunes con el arzobispo, como monjes y prior» (Alcocer), se acabó secularizando muy pronto como en el resto de Europa, lo que suponía reducir la vida de comunidad a las obligaciones de coro, misa conventual y reuniones del cabildo, y abandonando el refectorio y dormitorio común los clérigos pasaron a vivir en casas propias o de la catedral formando en Toledo el futuro barrio de canónigos que han estudiado Passini y Molénat, con la casa del Deán a la cabeza²². De este hecho de la secularización se ha perdido la memoria pero siempre estuvo vivo en la conciencia del clero catedralicio y muy en concreto de los racioneros que acabarían formando una hermandad para defender sus derechos frente al deán y miembros del cabildo del que ellos no formaban parte. Así, todavía en el siglo XVIII, con motivo de un pleito surgido por la pretensión del aumento de renta de las raciones (1768), los racioneros recordaban su origen y hacían un repaso histórico cuando todos ellos «vivían en comunidad Claustalmente, y comían en Refectorio, usando el Avito negro del Coro, que aún se conserva» (*Memorial de los Racioneros de la Santa Iglesia de Toledo*, 1768). Fue bajo la prelatura de don Raimundo (1125-1152) cuando fue «sacado de el estado de Reglares y dejado Seculares a los veinte y quatro canónigos y treinta Racioneros». Ello concuerda con la hipótesis de Rivera Recio (1966) cuando dice «que hasta el 1140 hubo una comunidad cluniacense en la catedral» y ello es muy importante porque no cabe la menor duda acerca del régimen de vida monástico, al igual que lo tuvieron los cabildos de León hasta su secularización en 1144, y el de Burgos hasta 1173.

La vida en común de aquel clero catedralicio tendría su equivalente en el modo de organizar la

liturgia en la catedral-mezquita, donde es presumible su organización de altar y coro como entre los benedictinos y demás órdenes monásticas y catedrales románicas en toda Europa. Esto es, el altar en el presbiterio y los monjes y hermanos, aquí, canónigos y racioneros, en el coro en la nave central como muy probablemente repitió la catedral gótica. A estos efectos, el padre Mariana, en el décimo libro de su *Historia General de España* (Toledo, 1601), dice algo muy significativo en relación con esta primera comunidad catedralicia compuesta, sí por canónigos, pero que habiéndolos dejado el arzobispo don Bernardo de Sédillac al frente de la catedral para ir a la guerra en Tierra Santa hubo de volver precipitadamente, como refieren otros autores anteriores, dado que en su ausencia propusieron un nuevo prelado creando un gran desorden en el clero catedralicio y deshaciendo cuanto se había organizado. Vuelto don Bernardo no dudó en echar a «aque-llos Sacerdotes» y «puso en su lugar a Monges de el Monasterio de Sahagún, en el que él fuera antes abad. Ocasión, según dicen algunos, que muchas maneras de hablar, y vocablos propios de Monges, y ceremonias, se pagaron [pasaron] a la Iglesia Mayor de Toledo, que de mano en mano se han conservado, y usado hasta el día de hoy». Añadamos también que desde esta catedral-mezquita de Toledo se introdujo el rito romano del que Cluny fue ferviente abanderado frente al llamado hispánico, visigodo, toledano, isidoriano, gótico o mozárabe, y que uno de los cometidos del primer arzobispo Bernardo, en una hábil maniobra del papa Gregorio VII, fue precisamente incorporar el rito romano no solo a la iglesia de Toledo sino a todas las diócesis sufragáneas de la archidiócesis, venciendo la inicial resistencia de Alfonso VI²³, de tal forma que el rito mozárabe conoció, como los caracteres de la escritura, una retirada en beneficio del rito romano y la letra carolina o francesa, de trazado más claro y mayor legibilidad. Claridad y unidad iba buscando el rito romano frente al ambrosiano en Italia, el gallicano en Francia o el mozárabe en España.

No menos importante fue el reconocimiento por parte de Roma de la primacía de Toledo sobre las

Proyecto de Narciso Tomé para el trascoro (*Los diseños de la catedral de Toledo. Catálogo...*, n.º 144).



Claristorio de doble hoja sobre la nave lateral del lado norte, visto desde la Sala de Gigantones.

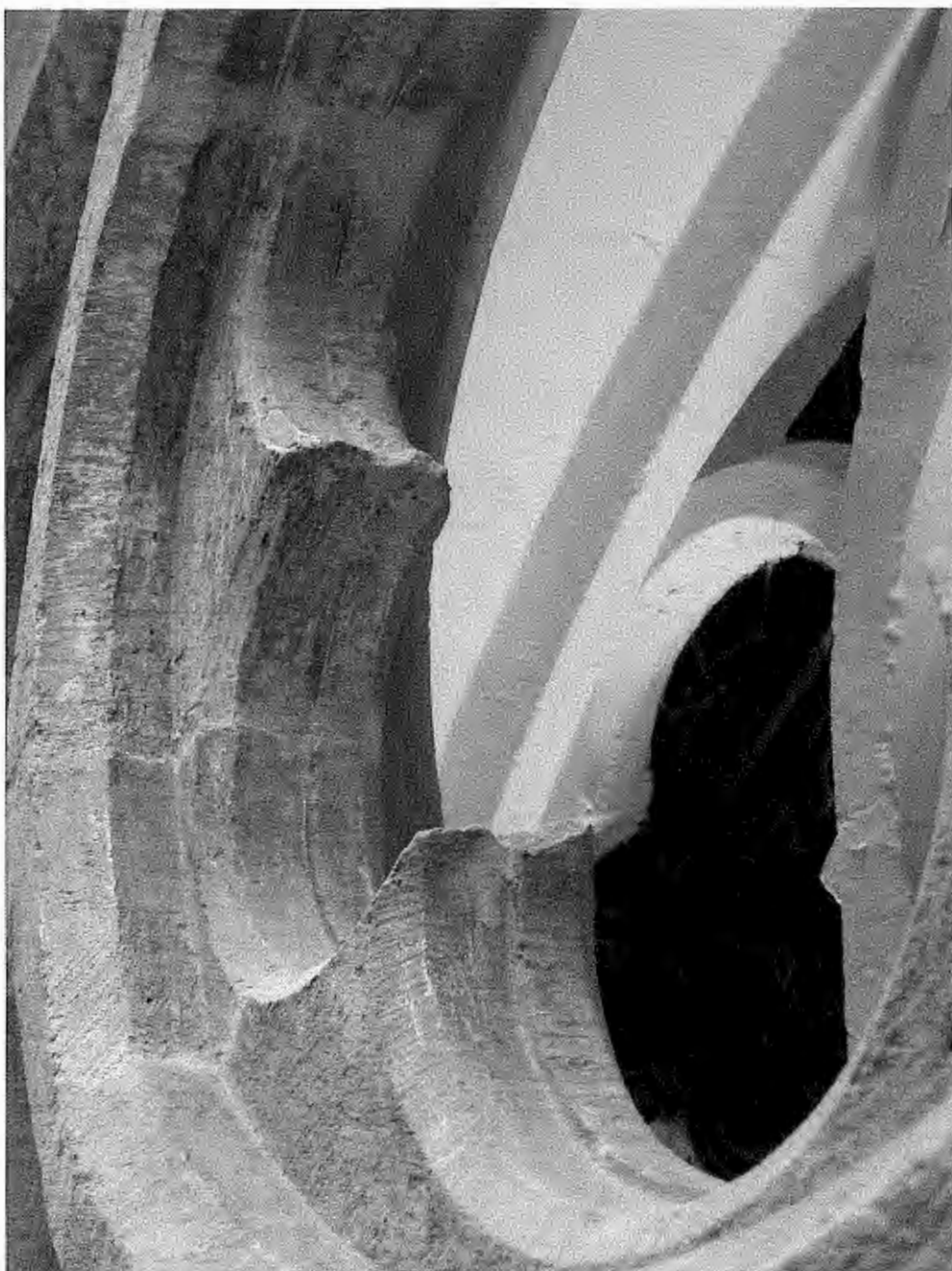
demás diócesis españolas lo que hacía de ella la catedral primada, con independencia de que más tarde Ximénez de Rada insistiera en conseguir del papa la confirmación de dicha primacía. Todo esto ocurrió mientras estaba aquella «yglesia de Santa María de Toledo en forma et a manera de mezquita del tiempo de los alaraves», es decir, se sustanciaron cuestiones capitales para el futuro de la sede toledana de modo que la mezquita se dibuja, en todos los órdenes, como el prólogo necesario de la gran catedral gótica de Rodrigo Ximénez de Rada²⁴.

PARADOJA DE UN MODELO: LA CATEDRAL GÓTICA DE XIMÉNEZ DE RADA

En la *Primera Crónica General* que mandó componer Alfonso X el Sabio y que continuó su hijo Sancho IV en 1289, hay un pasaje del máximo interés para nuestro propósito por cuanto recoge con una naturalidad y un estilo narrativo envidiables la decisión de construir un nuevo templo

a través de una conversación habida entre su padre, el rey Fernando III, y el futuro canciller de Castilla, el arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada, cuyo poder no fue inferior al de don Bernardo de Sédirac en relación con Alfonso VI. Da la impresión de que el arzobispo había invitado al monarca a recorrer la vieja mezquita aljama y en el transcurso del paseo por sus naves se tomó la decisión de abordar un nuevo proyecto. Obsérvese que el cronista se refiere a la mezquita como tal iglesia cristiana pues ya estaba consagrada aunque «era a manera de mezquita», es decir, por un lado va la forma y por el otro la función del edificio: «Et en uno con el arçobispo don Rodrigo andando por la Iglesia de Toledo catandola et departiendo en ella tovieronla por muy antigua ya; et mesurando en ello, veno espiritu de Dios et de sanctidad en ellos, et mesuro el rey don Fernando pues que Dios renovava a el y l dava a fazer tantas conquistas a los moros en la tierra que la su criastandad perdiera, que bien serie de rrenovar ellos de aquellas gannacias la iglesia de Santa María de Toledo, et

Virgen del altar de Prima en el coro.



Detalle de la tracería exterior del claristorio del lado norte, desde la Sala de Gigantones, que deja ver la incisión para el montaje de la vidriera que, finalmente, se hizo sobre la tracería interior, en segundo plano en la imagen.

fazerle servicio alli de las ganacias que les el dava de sus enemigos et de las conquistas que y avie fechas, et tovieron esta razon por muy buena et muy derecha, et el rey don Fernando et el arzobispo don Rodrigo fezieronlo y metieron en obra. Et assi como cuenta esse arzobispo en su latín —en la estoria que fizo a este rey don Fernando, de los fechos de las Espannas, a onrra et alabança del, entonçes echaron la primera piedra de la yglesia de Santa María de Toledo el rey don Fernando de Castiella et el arzobispo don Rodrigo de Toledo, et la asentaron amos en uno, aquella piedra sobre la que asentase la obra que despues era y de fazer et fezieron luego labrar y. Et estava aun entonçes esa yglesia de Santa Ma-

ría de Toledo en forma et a manera de mezquita del tiempo de los alaraves, fascas de los moros. Et cresçio la su obra maravillosamente de día en día, et es exaltada oy, non sint gran trabaio de los omnes, mas con gran trabaio et grant lavor dellos, a gran maravilla»²⁵.

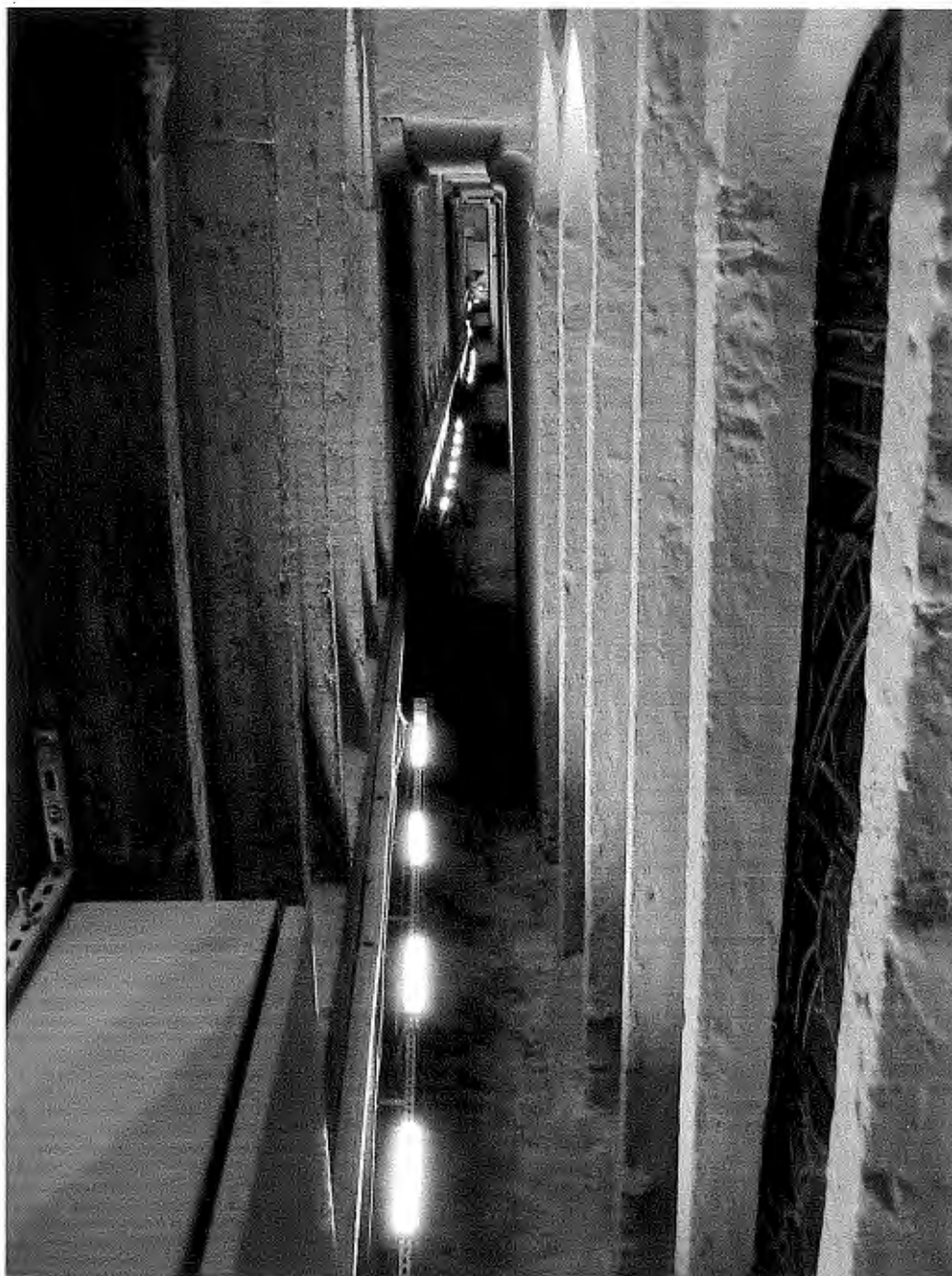
Aquella primera piedra es la misma que rey y arzobispo «echaron [el primo canto] en el cimiento de la yglesia catedral de Toledo que estaba aún en manera de mezquita». Así lo recoge Rodrigo Ximénez de Rada en su *De Rebus Hispaniae* en la traducción del latín hecha por el obispo de Burgos Gonzalo de la Hinojosa (1313-1327), con algunas adiciones anónimas que llegan hasta 1430 y cuyo manuscrito se conserva en la biblioteca de la Universidad de Sevilla²⁶. Es de notar que, pese a lo elemental de la cita, por vez primera se habla de iglesia *catedral* poniendo énfasis en que se trata de un obra *a fundamentis*, si bien algunos autores modernos censuraron el laconismo de Ximénez de Rada pues, para Street resultaba «penoso ver que el arzobispo que colocó la primera piedra haya podido escribir la historia de su época sin dedicar a la catedral por él fundada más que esas cuatro palabras en todo el libro».

Pero el prelado, que sabía muy bien lo que se hacía y cuya apasionante personalidad y biografía no pueden ser ahora objeto de estas líneas²⁷, había viajado por Italia y estudiado en la Sorbona, conocedor de las nuevas catedrales francesas, la mayor parte de ellas aún en construcción, decidió romper con la tradición constructiva toledana y abandonando el mudejarismo imperante, dejando de lado las vistosas fábricas de ladrillo, yeso y madera, decidió injertar en Toledo uno de aquellos portentosos templos en piedra que había visto en el país vecino. Como hemos escrito en otro lugar²⁸, comenzaba así la lenta construcción de un edificio que, iniciado en 1226²⁹, no se terminaría en lo fundamental hasta 1493 si hacemos caso a Pedro de Salazar (*Crónica de el gran Cardenal de España Don Pedro Gonçalez de Mendoça*, Toledo, 1625), cuando se cierran y/o se recomponen las últimas bóvedas de los pies de la nave mayor. El largo proceso constructivo de la catedral puede resumirse del siguiente modo.

En la elaboración del proyecto intervinieron una serie larga de maestros debiéndose la mayor responsabilidad a un tal Martín, sin duda francés y sin acento, Martín, documentado desde el inicio de la obra. A él seguiría Petrus Petri, ya en la segunda mitad del siglo, y del que la catedral conserva la lápida sepulcral (1291) en la que, traducida del latín, se lee que había sido maestro de la iglesia de Santa María de Toledo, y hombre de grande fama y costumbres: «[...] el cual construyó este templo, y aquí descansa, porque quien trazó tan admirable obra, no puede temer el comparecer ante la presencia de Dios...». Pocos epitafios tan expresivos como este que se guarda hoy en silencio y algo olvidado en la pequeña sacristía de la antecapilla del Sagrario, antigua capilla de Santa Marina donde se enterró su fundador el canónigo y liturgista Alonso Ortiz, fallecido en 1507³⁰.

A la muerte de Petrus Petri (1291) debía estar terminada la cabecera y parte del crucero, mientras que las naves, torres y portadas se irían levantando a lo largo de los siglos *xiv* y *xv*. El claustro se inició en 1389 por el maestro Rodrigo Alfonso, sucediéndole Alvar Martínez. Entrado el siglo *xv* aparecen los notables nombres de Hanequín de Bruselas, Martín Sánchez Bonifacio, Juan Guas y Enrique Egas. Este último, nombrado maestro mayor de la catedral en 1496, viene a cerrar la serie medieval de arquitectos, a la que seguiría otra no menos notable, entre los siglos *xvi* y *xix* que, puntualmente, hicieron obras notables pero ya dentro del cuerpo general de la fábrica gótica, o bien vinculadas al viejo núcleo medieval.

El templo gótico duplicaba la superficie de la antigua mezquita dando lugar a una espaciosa iglesia de cinco naves, crucero y doble girola con capillas. La cabecera, para cuya construcción se expropiaron una serie de casas por desbordar el ámbito de la mezquita, fue trazada por el maestro Martín y responde a la parte más ortodoxamente francesa, tanto en planta como en los alzados, su proporción, pilares, capiteles y detalles decorativos, si bien no impide que se incorporen con gran naturalidad arcos polilobulados en el triforio de la girola así como vistosos y tupidos



entrecruzamientos de arcos polilobulados de raíz islámica, cordobesa, en el triforio de la capilla mayor, detalles que resultarían impensables en una catedral gótica contemporánea en Francia, Inglaterra, Alemania, o incluso en los reinos de Castilla y Aragón. Tal es el poder de un pasado inmediato, tal es la ejemplar capacidad de asimilación sin zozobras. Monarquía, iglesia, nobleza y pueblo llano vieron con la mayor naturalidad la presencia de estas formas artísticas de origen islámico en la capilla mayor de Santa María, probablemente manteniendo viva la memoria de aquellas que durante tanto tiempo se acostumbraron a ver en la desaparecida mezquita cuando actuó como iglesia. Es aquí donde empieza

Andén o paso entre las tracerías interior y exterior del triforio-claristorio.



Portada de la capilla de Sancho de Rojas conocida como de San Pedro.

a emerger la personalidad de esta catedral, su carácter hispánico, pero no solo por estos elementos con valor decorativo sino por toda la concepción de la cabecera que, siendo muy francesa en sus soluciones constructivas, resulta absolutamente hispánica en su planteamiento. Es decir, la traza se hizo aquí al dictado de lo que se decidió en Toledo, y si los maestros que la trazaron trajeron consigo borrones y rasguños como posibles modelos, al modo del álbum de Villard

de Honnecourt, que se fecha hacia 1230 y con detalles verdaderamente interesantes y concretos sobre la catedral de Reims en construcción desde 1211, por ejemplo, de poco o nada sirvieron para el caso de Toledo, en un clima circunstancial muy diferente. Varias veces se ha recordado que Torres Balbás escribió que pese a reconocer todo lo que la catedral de Toledo debe al arte gótico francés, a París, Le Mans y Bourges, etcétera, así como a la moderna historiografía francesa a través de Lambert³¹, añadimos nosotros, también debemos «decir lo mucho que de él lo separa, el fuerte acento nacional que hace tal vez de la de Toledo la más hispánica de las catedrales castellanas»³². A ese acento contribuye, sin duda alguna, el proyecto que reduce el tramo del presbiterio a la mínima expresión «indicando que al proyectar el templo, se pensó situar el coro de los canónigos como lo está actualmente, en los tramos más próximos al crucero de la nave mayor, tal vez por influencia monástica o por seguir la tradición en su emplazamiento en la mezquita, en donde estaría en disposición análoga, frente al altar mayor», añade Torres Balbás en una interpretación correcta de lo que aquí sucede. De este modo Toledo, al situar el coro en la nave en lugar de seguir el camino emprendido por Burgos y continuado por León, obviando ahora los casos anteriores de Ávila y Cuenca (que también lo concibieron inicialmente a continuación del presbiterio si bien con el tiempo lo trasladarían a la nave central), impuso lo que en otro lugar he llamado el *modo español*, no por un afán nacionalista sino por una realidad litúrgica y cultural que se mantuvo en España.

El maestro Martín y los que con él vinieran de la vecina Francia, importando las soluciones constructivas allí experimentadas, no trajeron, sin embargo, la *forma y manera* de la catedral de Toledo. Esta es algo que se replanteó aquí de acuerdo con unas exigencias litúrgicas propias basadas en una firme tradición que ahora, aunque fuera simbólicamente, deseaba recuperar Ximénez de Rada, quien se presenta a través de sus hechos y de su obra escrita «como verdadero restaurador de la grandeza visigótica de

Toledo»³³. A los mismos constructores les debió de sorprender aquella propuesta de distribución que en nada se parecía a la que ellos habían visto e incluso, probablemente, en la que ellos habían trabajado en el vecino país, donde las catedrales de París, Chartres o Reims, entonces en construcción, ofrecían la novedad de una cabecera profunda para albergar el presbiterio y a continuación el coro, siempre como dos ámbitos con fines específicos, en diferente nivel y claramente diferenciados. La de Toledo respondía a una forma original pero, paradójicamente, retardaria y tradicional, pues lejos de mirar hacia delante, se parecía más al modo de organizar las cabeceras de la arquitectura románica, bien fuere catedralicia o monástica, que a la que llamamos gótica, en el bien entendido de que no es una cuestión estilística la que aquí se ventila sino una forma de organizar la liturgia de las horas así como de la posibilidad de incorporar a los fieles a las celebraciones del presbiterio, quienes tendrían una visualización directa del altar, sin el diafragma intermedio del coro, y serían incorporados al ámbito de la predicación. Por esta razón no afectaron a las catedrales españolas algunas de las disposiciones de Trento, y se conservaron los coros en su sitio natural hasta la torpe eliminación de muchos de ellos en época reciente o relativamente reciente³⁴.

Es aquí donde conviene hacer una segunda reflexión, pues con anterioridad a la catedral gótica de Toledo, desde 1086 hasta finales del siglo XIII en que se pudo utilizar la cabecera, construida con independencia del resto del templo, existió según se ha dicho una organización espacial propia de una *ecclesia christianorum* en el interior de la *mezquita maurorum*, como se nombra a ambas en la documentación coetánea³⁵. Nada se sabe de cómo fue aquella distribución pero no resulta inútil la hipótesis de que, por una parte, se asemejara a la organización de las cabeceras de las catedrales e iglesias monásticas que decimos románicas, donde el exiguo espacio de los presbiterios solo permitía la presencia de los celebrantes, llevando el coro a la nave central³⁶. Así era tanto en Santiago de Compostela, que es

el referente más importante de la arquitectura cristiana durante la Reconquista, y que se había iniciado en 1075 siendo rey el mismo Alfonso VI, como en todas las catedrales, abadías y monasterios de Europa³⁷.

Por otro lado no se puede desconocer el origen cluniacense de don Bernardo, antiguo abad de Sahagún (León) que, habituado a la solemnidad del oficio divino en el coro que caracterizó la liturgia de Cluny, invita a pensar que Toledo ya pudo tener la neta separación entre el altar y el coro a la que estaban acostumbrados en el templo monástico él y los canónigos que también de origen francés y cluniacense se trajo para ocupar las primeras dignidades toledanas. La ordenación cristiana de la catedral de Córdoba con sus dos ubicaciones sucesivas en el interior de la mezquita, tal y como pueden verse hoy, facilita el entendimiento de una solución que debió de ser muy semejante a la de Toledo.

Estas circunstancias debieron de aconsejar una cabecera como la que trazó el maestro Martín a quien Ximénez de Rada debió de explicar lo que quería, siendo este paso, a mi juicio, reflejo de una voluntad firme acerca de la personal organización litúrgica de la catedral que tuvo un eco sin disonancias en la organización de las futuras catedrales españolas hasta el siglo XVIII, viéndose en ello el alcance de su primacía, a excepción de la inacabada catedral de Valladolid, y sin olvidar las construidas en la matizada geografía diocesana española de América. Pero no solo es que la capilla mayor de la catedral de Toledo fuera muy breve en su planteamiento inicial sino que, además, ocupaba en su origen la mitad del espacio que hoy tiene, es decir, un fuerte muro separaba la que fue capilla funeraria de Santa Cruz que albergó los restos mortales de los Reyes Viejos, del presbiterio propiamente dicho que se ceñía solo al tramo rectangular de la nave. Esta estrechez que restaba solemnidad a las ceremonias llevó a Cisneros a reformar y ampliar la capilla mayor eliminando la citada capilla de Santa Cruz y dejándola tal cual hoy la vemos³⁸. Por todo ello no resulta aceptable, a nuestro juicio, la insistencia en ubicar el coro



Vista general del claustro antes de la restauración.

en la cabecera³⁹ pues desde el comienzo frente a la norma, y esto es lo verdaderamente notable de la catedral de Toledo como templo concebido en el general concierto catedralicio europeo del siglo XIII, Toledo se erige como excepción. Toledo traza su catedral de acuerdo con los avances constructivos de la época, sí, pero perpetuando un modelo anterior que parece ser una novedad cuando, en realidad, es reflejo del pasado. Esta combinación es la que resulta ciertamente original al distanciar la capilla mayor del coro dejando entre ambos el espacio del crucero, lo que en Toledo siempre se llamó «entrecoros» y que al menos en el siglo XVI ya se entendía así, según un interesantísimo testimonio del franciscano fray Antonio de Aranda, quien tras visitar Tierra Santa al poco tiempo de que Jerusalén cayera en poder del imperio otomano, hizo varias comparaciones entre los monumentos vistos allí y los españoles. Al llegar al Santo Sepulcro en Jerusalén escribe que

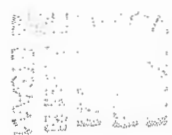
«casi continuo con esta capilla estaba el choro de los canónigos como si entre el choro de la iglesia mayor de Toledo y la capilla mayor no mediase lo que decimos ser entre dos choros»⁴⁰. Este espacio de entrecoros tuvo en la catedral de Toledo y en las demás españolas varias funciones pero la principal, a mi juicio, fue la de servir de lugar de predicación como confirma alguno de los documentos dados a conocer por María José Lop Otín, en el que se dice que la obra y fábrica colocaba en la catedral «esteras que estén entre los dos coros para que las mujeres oyan los sermones y los oficios divinos»⁴¹. Los célebres pulpitos de Villalpando vinculados a la reja de la capilla mayor (1548) pero dirigidos al espacio entrecoros indican que siempre fue un ámbito para estar ocupado por los fieles, llegándose a anunciar en Toledo y fuera de Toledo los sermones más importantes haciendo hincapié en que se predicarían allí, entrecoros»⁴². A este ámbito

se refiere Blas Ortiz (1549) cuando, al hablar de los distintos tipos de sermones que tienen lugar en la catedral de Toledo diferencia aquellos que en castellano, y no en latín, «oye todo el pueblo congregado en el lugar donde se acostumbra predicar los sermones»⁴³. En ese sentido interpreto lo que Blas Ortiz añade a continuación sobre los sermones que en cuaresma predicaban los dominicos, franciscanos y agustinos en la catedral: «que después se predicán entre los dos coros; esto es, en aquel lugar amplísimo y grave donde se mira el púlpito de pórfido». El conocimiento bien fundado que Blas Ortiz tiene de la catedral le hace decir en el quinto capítulo de su obra, al describir el templo, que la nave mayor es «más augusta que las otras, así por ser mucho más eminente, y hermosa, como porque se adorna con dos miembros a los lados, uno al oriente que se dice capilla mayor, y otro al ocaso, que podemos llamar la estancia del clero: pero el vulgo a uno y otro llama coro...». Esta descripción sería imposible en Bourges, París, Reims o Amiens.

Pero detengamos este análisis «entrecoros» y volvamos a la cabecera, donde por vez primera en la arquitectura española encontramos el desarrollo máximo de una girola de doble nave que tendría como antecedente la extraña cabecera de la catedral de Ávila, cuya historia edilicia hace de la abulense una catedral experimental. En Toledo, por el contrario, la cabecera es de una seguridad exquisita sobre el plano y alzados⁴⁴, lo que nos hace recordar la conclusión de Lorente cuando en su estudio dice que «en la catedral de Toledo la unidad que alcanza la composición es mucho más perfecta que en Le Mans, ya que en Toledo tanto la girola interior como la exterior siguen idéntica ley de composición, o sea la alternancia de cuadriláteros. El ábside de la catedral de Toledo pertenece, por tanto, por su composición a la Escuela de la Isla de Francia, pero constituye un tipo cuyo valor no es ni siquiera igualado por los de París o Le Mans»⁴⁵. Sin embargo, cuando se pasa del plano compositivo al constructivo, a mi juicio, se debilita este ideal al verificar el sistema de contrarrestos, difícil de imaginar en cualquiera

de las catedrales francesas mencionadas por Lorente por la falta de disciplina en Toledo de sus arbotantes, inclinación, perfil, alturas de arranque y llegada, etcétera, aun admitiendo que el número de intervenciones posteriores y la construcción de capillas pudieron alterar su imagen primera. Los célebres arbotantes «bífidos» y escalonados de Toledo, con antecedentes en París y coincidencias con Le Mans⁴⁶, que en planta responden a los tramos triangulares que alternan con otros ligeramente trapezoidales en el interior, carecen de la tensión y perfección de sus hermanas francesas y la comparación casi ofende cuando se analizan paralelamente, más allá del mero desarrollo en abanico de su planta⁴⁷. Algo no fue bien en el proceso constructivo de Toledo, en la dirección de la obra o en el verdadero entendimiento y exigencia del espíritu gótico, a pesar de la presencia del maestro Martín. Cuando se observa la cabecera de la catedral de Amiens iniciada en 1236 o la de Reims concluida en 1241, se comprueba un altísimo nivel de ejecución que en Toledo y desde las primeras campañas no se dio jamás. Podría decirse que buena parte de la obra gótica careció de una buena maestría, de oficiales competentes y de conocedores del sistema gótico. En definitiva, es mejor la traza que su ejecución. Así, desde la nave mayor hasta la construcción del claustro en el siglo xiv, todo adolece de firmeza de tal modo que fueron constantes las reparaciones y graves los daños que no cabe achacar solo a la calidad de la piedra caliza utilizada, paulatinamente sustituida por granito en las partes dañadas desde el siglo xvi hasta la prelatura del cardenal Lorenzana, en el siglo xviii, donde el nuevo material traduce con dificultad las galanuras del arte gótico.

Quien observe el interior de la nave central desde los pies podrá comprobar las deformaciones y geometría perdida de los arcos fajones, si es que la tuvieron alguna vez, que no se debe atribuir solo a la carencia del contrarresto suficiente de los arbotantes y contrafuertes, que también, sino a cierta impericia que obligó luego a introducir anclajes metálicos y reconstrucciones de las que todavía no tenemos mucha documen-





Crujía sur del claustro antes de su restauración.

tación escrita pero que resultan evidentes en el testimonio primero de la propia arquitectura. No obstante, como prueba de esta afirmación que puede parecer exagerada y alarmista, bastaría citar el documento exhumado por el canónigo obrero Pérez Sedano referido al obsequio de una escribanía de plata sobredorada que la catedral hace a Juan de Herrera en 1586 «por el trabajo que se tomó en venir a reconocer las bóvedas de la iglesia y a tratar del daño que se ha descubierto en las aberturas de ellas», es decir, las bóvedas se abrieron hasta alarmar al cabildo y llamar al arquitecto del rey⁴⁸, como lo había hecho anteriormente convocando a Juan Bautista de Toledo cuando el claustro amenazaba peligrosamente con desplomarse, como se dirá más adelante.

El cuerpo de la iglesia con sus cinco naves pone en evidencia una nueva maestría que simplifica los alzados interiores del proyecto inicial. Desde los extremos del crucero cabe hacerse una idea bastante exacta de los principales cambios operados entre la cabecera y el cuerpo de las naves con un episodio intermedio que es el lienzo occidental del crucero, la que podríamos llamar fachada interior de la cabecera. Si se toma como indicador de los alzados la presencia del triforio se puede observar un primer triforio, que debió de ser ciego en su origen como el de la capilla mayor, sobre la nave más baja de la girola y un segundo triforio sobre los arcos de separación de las naves en la capilla mayor, ambos con los citados arcos polilobulados en los que me pa-



rece ver algo personal de Ximénez de Rada. En segundo lugar, veríamos la que he llamado fachada interior de la cabecera, esto es, el lienzo oriental del crucero, donde se sigue conservando un triforio también ciego bajo el claristorio pero que ha perdido sus perfiles islámicos y acusa unos arcos de peculiar silueta lanceolada que recuerda el dibujo de los arcos del triforio de la nave mayor de la catedral de Cuenca con la que Toledo, arquitectónicamente hablando, tiene muchos puntos de contacto.

El cambio desde la capilla mayor al plano del lado oriental del crucero es ciertamente notable, pero mayor, si cabe, es el salto hacia el cuerpo de la catedral al otro lado del crucero o «entrecorros», pues a partir de aquí desaparece el triforio,

o mejor dicho, desaparece su apariencia externa ya que el paso a esta altura de la catedral subsiste como no podía ser menos, pero su identidad queda fagocitada y subsumida en el gran claristorio. De esta forma, la catedral de Toledo no muestra en sus alzados interiores la consabida secuencia vertical de arcos de separación de las naves, triforio y claristorio, sino la más breve de arcos y claristorio. Pero para el mejor entendimiento del claristorio toledano, como acertadísimo planteó don Vicente Lampérez en un artículo tan breve como profundo⁴⁹, hay que considerar que la tracería en la que hoy van montadas las vidrieras fue en su origen un triforio-claristorio y que, tras ese frágil plano calado, se repetía una segunda tracería que tiene pre-

Crujía oriental del claustro entre la puerta de Santa Catalina (al fondo) y la capilla de Tenorio.



Portada de la capilla de don Pedro Tenorio en el claustro.

paradas las ranuras para incorporar verdaderamente las vidrieras de tal forma que estas estaban a haces con la cara exterior del muro, lo cual se ha podido comprobar sin duda alguna en la zona de los Gigantones a raíz de las recientes obras de rehabilitación. «Quedaba así —dice Lampérez—, un *triforio-ventanal* singularmente notable. Por razones que desconocemos, al final del siglo xv y a los principios del xvi, las vidrieras fueron trasladadas a las tracerías interiores, colocándolas mal y absurdamente, por la carencia de ranuras; el ándito del triforio quedó como paso exterior; y las tracerías exteriores, inútiles ya, fueron destruidas», si bien quedan muchos restos de su existencia y en algunos lugares, protegidas por obras posteriores como la zona de Gigantones, completas y ahora perfectamente visibles merced a su restauración. Decía Lampérez que no había otro caso análogo en la arquitectura gótica española y cabe añadir que no conocemos otra solución igual en el horizonte europeo.

Para quien gusta de la arquitectura y buscando las alteraciones del primer proyecto que no cabe medirlas por datos de exequias, coronaciones y enterramientos, es muy expresiva la nueva maestría del cuerpo de las naves que se inician con dos arcos torales bajo el crucero, donde apoya el coro, que en nada se parecen a los dos de los que arranca la capilla mayor, más arcaizantes estos, plenamente góticos aquellos. ¿Cuánto tiempo pasó entre unos y otros? ¿Quién aportó el nuevo modelo? Son otros tantos interrogantes difíciles de responder unívocamente pues falta mucha documentación de archivo probablemente desaparecida para siempre.

Debemos seguir preguntando al monumento mismo y este tantas veces alterado nos deja oír alguna voz arcana como la de señalar el límite inicial del costado sur, ya que al norte el claustro señala con claridad la alineación septentrional del templo. Pero en el lado sur, donde se han abierto tantas capillas con profundidad distinta sobre la actual calle del Cardenal Cisneros, deseáramos ver el límite interior del templo, en la actualidad tan solo punteado por las responsabilidades de la última nave meridional más baja. Y

nos interesa porque sería el rasgo más preciso del perímetro del proyecto de la catedral ideada en el siglo XIII, además del muro de las portadas. En nuestro auxilio, al menos este es mi punto de vista, vino san Cristóbal, pintado sobre el muro inmediato a la actual puerta de los Leones, como es común en la devoción medieval de este protector ante la mala muerte al que se facilitaba su visión colocándolo cerca de una puerta. No lo veían así los cadetes de la Academia de Toledo, escribe Blasco Ibáñez en *La catedral* (1903), que iban allí por las tardes con sus sables a pasar el rato siendo para ellos lo más notable del templo «la enorme imagen de San Cristóbal: una pintura al fresco tan mala como imponente; un monigote que ocupaba todo un lienzo del muro, desde el zócalo hasta la cornisa, y que por su tamaño parece el único habitante digno de la catedral». Pérez Sedano publicó un interesante documento en el que habla de cómo Gabriel de Rueda entró como pintor de la iglesia de Toledo en 1633, y añade «no sé si éste pintó o retocó el San Cristóbal gigantesco que hay en ella, pues la partida es confusa. Dice así: En 11 de octubre de 1638 se pagaron a Miguel Rueda, pintor, 1.400 reales por el reparo de la pintura que en pintar el señor San Cristóbal...»⁵⁰. A mi juicio, Gabriel de Rueda debió de repasar la pintura, muy probablemente actualizando la imagen pero conservando su iconografía como ocurrió en otros casos bien documentados dentro y fuera de nuestro país, de tal modo que no es aventurado presumir la existencia de una pintura subyacente de época medieval del mismo tipo que la aparecida no hace mucho en el brazo sur de la catedral de Burgos. Para mí la devoción popular hacia san Cristóbal protegió este lienzo, el único conservado del muro sur de la catedral de Toledo, lo que le permitió permanecer intacto ante posibles presiones para abrir capillas.

Terminaremos el recorrido por el cuerpo de las naves construido en su mayor parte a lo largo del siglo XIV, siglo de crisis económica pero siglo de formidable actividad constructiva en la catedral cuando don Pedro Tenorio acomete la obra del claustro, recordando que la longitud de las na-

ves se debe a la mencionada ubicación del coro en los primeros tramos de la nave central, dejando otros cinco tramos para el trascoro que serían escenario de funciones múltiples en la historia de la catedral donde se fijaría, entre otras, la de servir de espacio preferente para el *operoso aparato*, en palabras de Blas Ortiz, del Monumento de Jueves Santo. Conocemos bien la última versión neoclásica proyectada por Haan (1807) y encargada por el arzobispo don Luis de Borbón que, aunque incompleta, se llegó a fotografiar pues las veces que se ha montado en los siglos XIX y XX han sido versiones muy reducidas de la idea original. Con todo, aquellas viejas fotografías dan una idea formidable de la transformación y el uso de este espacio catedralicio que, de espaldas a la puerta del Perdón y ocupando un mínimo de dos tramos, el resto se aislaba de las naves laterales con colgaduras dejando ver al fondo la composición escalonada con el arca de reserva en lo alto, dentro de un tabernáculo de orden corintio cuyas columnas medían unos cuatro metros de altura, y todo ello protegido por una formidable colgadura que pendía de la bóveda de la nave central, de forma que el conjunto producía un efecto de grandiosa solemnidad a la que contribuía la ceremonia misma, la música procedente del coro, las luces de sus candelabros, las esculturas de acompañamiento, etcétera. Pero lo sorprendente es que en la catedral de Toledo esta espectacular puesta en escena nos remite, al menos, a la primera mitad del siglo XIV, a la prelatura del arzobispo Gil de Albornoz (1338-1350) pues, según ha estudiado López-Yarto, los datos más antiguos que conocemos de los lienzos y colgaduras del monumento del Jueves Santo eran del siglo XIV, si bien restaurados en el siglo XVI, y pertenecían al mencionado arzobispo y cardenal Gil de Albornoz⁵¹, enterrado en su capilla de San Ildefonso en el centro de la girola de la catedral.

Resta ahora referirnos al primer coro estable de la catedral cuya fábrica definitiva data del siglo XIV y se debe a don Pedro Tenorio, verdadero *pontifex* en el sentido romano y genuino del término no solo por su vocación edilicia sino por haber

ordenado la construcción de dos puentes sobre el Tajo, el de San Martín en Toledo y del Arzobispo en Puente del Arzobispo⁵², además de otras obras en la catedral tan importantes como el claustro. Fue Tenorio quien promovió el cerramiento del coro con una delicada obra decorativa de elegantes arcos góticos, muy ortodoxamente franceses, si bien incorporando una serie de fustes de mármol de diferente coloración que pudieran proceder de la mezquita, dicho sea con la mayor reserva, pero que sin duda están aprovechados de una obra anterior —la operación de encaje se aprecia en las basas y capiteles góticos como una actuación de ajuste forzado—. A mi entender, se quiso seguir aquí el modelo del maestro Mateo en el coro de Santiago de Compostela, donde unas arquerías ciegas acompañaban el muro exterior del coro al igual que, en el siglo xvi, la sillería alta hecha por Berruguete y Vigarny imitó la estructura arquitectónica de Santiago avanzando columnas sobre los reposabrazos y cubriendo los sitiales con una serie de bóvedas. De este modo, la cronología básica del coro toledano se resume diciendo que cuenta con un cerramiento de fábrica de piedra del siglo xiv; que la vieja sillería fue sustituida primero por la baja que inició Rodrigo Alemán en 1489 reflejando en sus relieves la campaña de Granada, y que Münzer vio recién terminada en 1495; y en segundo lugar por la sillería alta ejecutada por Berruguete y Vigarny, cuyos nuevos sitiales estaban listos en 1542, eliminándose entonces la anterior sillería gótica⁵³. Estos cambios formaron parte de una total reorganización del coro en la primera mitad del siglo XVI como respuesta a la reforma de la capilla mayor por Cisneros, de tal modo que también se renovó el altar de Prima, el atril del Águila, se incorporaron los dos atriles de Vergara en sustitución de otros más sencillos con un águila, además de sustituir la antigua reja gótica del coro por la espectacular reja renacentista de maestre Domingo⁵⁴, como él firmaba, o Domingo de Céspedes (1548), rematada con el escudo del cardenal Silíceo (1545-1577), quien de este modo ponía fin a la renovación iniciada en el coro por su predecesor el

cardenal Tavera (1534-1545). De la reja de Céspedes, además de admirar su intrínseca belleza, debemos decir que está concebida con una doble entrada desde el crucero o entrecoros en lugar de lo que es habitual: una entrada en el eje de la reja, con independencia de que pueda llevar o no otras entradas en la misma. En otras palabras, lo habitual es que una entrada central comunique con la capilla mayor a través de la vía sacra y esta parece no haber existido nunca en la catedral de Toledo, que tiene doble ingreso en los extremos de la reja e ingreso único y central en la capilla mayor, por lo que resultaba imposible la vía sacra. En ello fue decisiva la presencia del altar de Prima en el interior del coro, a modo de testero, con lo que se afirmaba su autonomía litúrgica en la celebración de esta primera misa diaria de obligada asistencia para el cabildo. Tal es la imagen que el pintor y grabador Pedro de Villafraña plasmó en la estampa que acompaña al poema «*Psalle et sile*» de Calderón (1661), «exortación panegírica al silencio», compuesto a partir de aquellas dos palabras, «canta y calla», que en latín y a modo de mote se repiten sobre cada una de las dos citadas entradas en la reja del coro⁵⁵.

La reordenación del coro en estos años llevó aparejada la eliminación del ingreso procesional al mismo por la actual capilla de Nuestra Señora de la Estrella, para colocar la nueva silla arzobispal presidiendo el coro desde el fondo en el centro. En efecto, a nuestro juicio, aquel primer coro tuvo su entrada procesional, al margen de la entrada individual por las puertas laterales o por las referidas de la reja, por la actual capilla de la Virgen de la Estrella abierta en el centro del trancoro, dejando patente las dos bandas del coro, una encabezada por el sitial del arzobispo, de ahí el nombre que tiene la mitad del lado de la Epístola, al que corresponde mayor dignidad, mientras que la otra recibe el nombre de coro del Deán, por encabezar este el lado norte o del Evangelio. Con motivo del nuevo coro alto y renacentista, se colocaría la silla arzobispal labrada por Berruguete (1548) en el centro, presidiendo ambos coros y cegando la puerta de acceso

Bóveda de la capilla de don Pedro Tenorio o de San Blas.

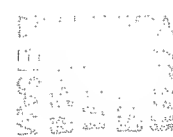


desde la nave central que se convertiría en la mencionada capilla de la Estrella, si bien siguió llevando el nombre de coro del Arzobispo la mitad meridional. Hubo también nuevas tribunas para músicos y cantores, nuevos órganos luego sustituidos por otros con más recursos sonoros, nuevo solado y ocultación de las laudas sepulcrales hasta entonces visibles, de tal forma que el conjunto del coro toledano es uno de los más sorprendentes por su variedad, riqueza y belleza a pesar de la merma sufrida por el tiempo y las modas. Todavía en el siglo XVIII se prepararon algunos proyectos como el de Narciso Tomé, el autor del *Transparente* en la girola que sustituyó a la «ventana por donde se ve el Santísimo Sacramento» desde la «primera nave del trancoro mayor», para modificar el trancoro de las sillas,

eliminando la obra gótica del siglo XIV en beneficio de una imagen rococó que no solo alteraba la forma sino la escala y el carácter del coro medieval⁵⁶.

Resta referenciar brevemente el mundo de las capillas que laten de forma independiente del resto de la catedral si bien las abiertas en la girola estaban incluidas en el primer proyecto del templo, el que podríamos llamar de don Rodrigo Ximénez de Rada, como son las capillas mayores y menores que, alternadamente, circundaban en origen la girola de la catedral. Se conservan algunas de estas capillas en su imagen primitiva aunque siempre con reformas de mayor o menor consideración, como las de San Juan Bautista y Santa Leocadia, que corresponden a la serie de las grandes, mientras que de las menores solo

Detalle del sepulcro de don Pedro Tenorio [«aquí yaze don pero tenorio»] en la capilla de San Blas.



Interior de la capilla de Tenorio donde se muestran los daños producidos por la humedad en las pinturas.

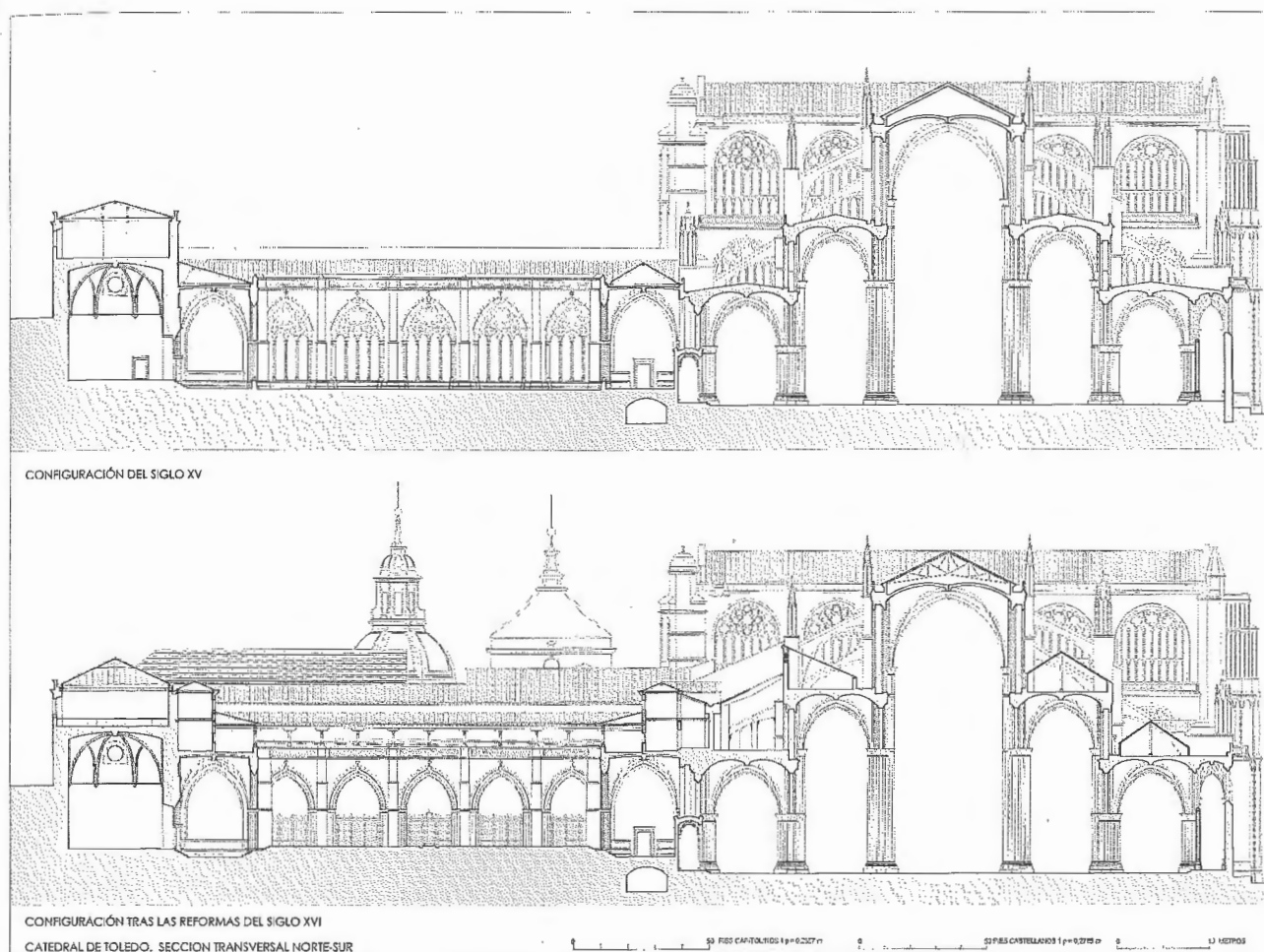


Tramo superior de la escalera
llamada de Tenorio, siglo xv.

mantienen su inicial aspecto las de Santa Ana y San Gil. Dichas capillas mayores y menores se abren en los tramos de la girola que son de planta trapezoidal y triangular por lo que se visualiza desde el interior el juego de los arbotantes que corren por encima y que responden a los arcos perpiaños de dichos tramos a lo largo de la doble girola, siendo esta una de las soluciones más notables de la catedral, cuya composición se ha comentado más arriba.

El resto de las capillas de la girola han conocido transformaciones más profundas, como sucede con la que hasta 1500 fue capilla de Santa Isabel, convertida luego en paso hacia la antesala y sala capitular, si bien aún es posible reconocer en ella una de las capillas grandes. Otro tanto sucede con la también capilla grande de la Santísima Trinidad, que fue remozada en 1520 con intervención de Covarrubias. Sin embargo, la planimetría permite reconocer en su planta pentagonal la configuración primitiva de estas capillas mayores del siglo XIII a las que nos referimos, a pesar de lo plateresco de su decoración y de su estrellado abovedamiento.

De las capillas menores transformadas hasta hacerse irreconocibles como tales capillas primitivas, más allá de lo que es el paso y/o embocadura de las mismas, se encuentran la capilla de San Nicolás, la entrada a la capilla de los Reyes Nuevos y la capilla del Cristo de la Columna. La de San Nicolás se alteró en los últimos años del siglo XV, bajo la prelatura de don Pedro González de Mendoza (1482-1495), para dar paso por esta capilla al patio y demás dependencias que, en tiempos del Gran Cardenal, sirvieron para instalar el taller de carpintería de la catedral. Ello dio lugar a que la puerta que desde aquel se abre a la calle Sixto Ramón Parro (antes de la Tripería) se llamara puerta del Taller. Esta puerta trasera o de servicio fue conocida también como puerta del Lócum, pues entre las dependencias anejas al patio estaba el «lócum», o lugar excusado, según recoge Julio Porres Martín-Cleto en su obra sobre las calles de Toledo, cuando explica el porqué del nombre de la frontera calle del Lócum, debido a que arranca frente a la puerta del Taller o del Lócum. Desaparecida la capilla



Sección transversal de la iglesia y el claustro. Arriba, el claustro con las «claraboyas» en una reconstrucción hipotética. Abajo, el claustro sin las «claraboyas», con las rejas colocadas en el siglo XVIII y el añadido superior de Claverías, en época de Cisneros.

de San Nicolás para dejar paso a este pequeño patio del Lócum, de planta triangular, se hizo una curiosa reforma que elevaba la capilla sobre dicho pasadizo, teniendo el acceso por una muy pina escalera que horada el muro desde la inmediata capilla de Santa Isabel.

La capilla menor que existió en lo que hoy es entrada a la capilla de Reyes Nuevos estuvo dedicada hasta 1531 a santa Bárbara, habiendo sido modificada por Covarrubias de un modo total, por lo que se perdió todo rasgo de la traza del siglo XIII. Por último, la capilla también menor del Cristo de la Columna, que antes se había llamado de San Bartolomé, fue sustancialmente modificada por la obra hecha a sus espaldas de la antesacristía, en torno a 1600, de forma que se perdió también todo rasgo medieval. Posteriores tradiciones estudiantiles hicieron que esta capilla fuera conocida por la del Cristo de los Estudiantes y del Cristo de las Tapaderas.

De todos es conocido cómo en los siglos XIV y XV, se sacrificaron seis de las antiguas capillas de la girola para levantar las monumentales capillas

funerarias de San Ildefonso y de Santiago. La primera se debe a la fundación del arzobispo Gil Carrillo de Albornoz, muerto en Viterbo (Italia) en 1364. Su pertenencia al siglo XIV resulta indiscutible si bien la cronología de su construcción varía según autores, pues mientras para Durán y Ainaud es obra concluida entre 1339 y 1350, Torres Balbás tiende a retrasar algo estas fechas y Chueca la sitúa en torno a 1400. La nueva capilla obligó a derribar la capilla grande sobre el eje principal de la catedral y las dos menores colaterales. La planta resultante de la nueva capilla forma un octógono, con la clara intención de crear un espacio centralizado para situar en el centro el sepulcro exento del fundador y en los muros los enterramientos de sus familiares, inaugurando con ello un tipo de capilla funeraria que conocería en otras catedrales, desde Burgos a Murcia, otras variantes de gran originalidad. En la propia catedral de Toledo, la capilla inmediata de Santiago o de don Álvaro de Luna es la mejor réplica al modelo de la de San Ildefonso. Para su construcción fue preciso derribar otras



Arcos del ala oriental del claustro que conservan restos de las desaparecidas «claraboyas» bajo la punta de la ojiva.

tres capillas del siglo xiii, pero esta vez dos mayores y una menor, con lo cual se dispuso de un mayor espacio para la nueva obra, cuyo proyecto corrió a cargo de Hanequín de Bruselas. El grueso de su fábrica debió de hacerse en torno a 1450, dando lugar a una de las obras más significativas de la arquitectura hispano-flamenca de la Península, pues en ella se dieron cita todos los elementos constructivos y formales que caracterizan la arquitectura de los Países Bajos en el siglo xv. Ello es especialmente sensible en el perfil de los arcos festoneados y la decoración en general, gabletes, arcosolios, etcétera, siendo todo el conjunto una buena muestra del llamado estilo flamígero. El virtuosismo de las formas caladas alcanzó aquí una de sus más altas cotas. La capilla se conoce igualmente como la de don

Álvaro de Luna por ser este su fundador, que llegó a ser maestre de Santiago y condestable de Castilla y quien, junto a su mujer, doña Juana de Pimentel, descansan en sendos sepulcros exentos que centran la capilla mientras en los muros circundantes se hallan las sepulturas de otros miembros de la familia. Como señala el plano de la capilla levantado en 1579, es «la capilla más suntuosa de España»⁵⁷. En 1919 Lampérez preparó un proyecto, ejecutado entre 1923 y 1931 por Eladio Laredo, para una nueva cripta que resulta muy poco afortunada por su endeblez y afectación al suelo original de la capilla. Aunque es difícil de ver, el exterior de la parte alta de la capilla, con su arquitectura almenada y falsos vanos mudéjares, tiene un altísimo interés pocas veces valorado.

De la primera etapa constructiva de esta parte de la cabecera aún resta por mencionar dos capillas que no se alteraron en lo arquitectónico, aunque sí en su ornamentación, como son las importantes capillas de Reyes Viejos y de Santa Lucía. La primera recibe este nombre desde que en 1498, Cisneros consideró la idea de trasladar a ella los reales enterramientos de la capilla mayor de la catedral, cosa que no llegó a realizarse, pero quedó con este nombre para distinguirla de la capilla de Reyes Nuevos. El primer destino de esta interesante capilla, la más grande de toda la catedral en el siglo XIII, fue el de albergar los restos mortales del arzobispo González Díaz Palomeque y su familia. La capilla de Santa Lucía, que en otro tiempo dio nombre a la nave exterior de la girola por la que discurrían las procesiones, es de gran sencillez y conserva embutida en sus muros, según se dijo más arriba, una columna y un capitel, procedentes (?) de la desaparecida mezquita mayor de Toledo.

El avance de las obras de la catedral, desde la cabecera hacia el muro de los pies, donde se fueron sucediendo las maestrías y los cambios de criterio en la traza y construcción, debió de contemplar la edificación de otras capillas. Así se desprende de la interpretación de la que, en el costado sur, lleva el nombre de San Eugenio, muy estrechamente vinculada a la arquitectura del siglo XIII. Anterior al nombre de San Eugenio fue conocida también como capilla de San Pedro el Viejo y del Corpus Christi; su amplitud y carácter eran muy distintos del resto de las capillas que surgirían entre los contrafuertes del costado sur sobre la calle del Cardenal Cisneros.

La capilla más espectacular que se abrió a las naves de la catedral, además de las ya mencionadas de San Ildefonso y de Santiago, es, sin duda alguna, la de San Pedro, que hace las veces de parroquial. Es obra de la primera mitad del siglo XV, levantada bajo el pontificado del arzobispo Sancho de Rojas (1415-1422) para su enterramiento. Consta de dos tramos con bóveda de terceletes más una cabecera heptagonal. Sabemos que dirigió la obra Alvar Martínez y que se levantó entre 1418 y 1426, si bien hoy deja ver clara-



mente las reformas efectuadas en el siglo XVIII en detrimento de su carácter medieval.

Terminaremos este breve recorrido mencionando los elementos que configuran las tres fachadas de la catedral⁵⁸ comenzando por la principal con la colosal torre de campanas, iniciada en 1425 por Alvar Martínez, quien probablemente tenía ante sí y aprovechó el cuerpo del alminar de la mezquita, y que luego terminó el maestro Hanequín, incorporando en su remate apuntadas fórmulas vistas en Amberes y Bruselas⁵⁹. La torre, en su interior tiene cuatro alturas y alberga en la planta baja el Tesoro, en otro tiempo sacristía de la capilla de Reyes Nuevos, cuando esta estuvo situada a los pies de la nave norte,

Detalle de los contrafuertes de granito incorporados en el siglo XVI a la obra gótica del claustro.

Alonso de Couarruias Maestre de las obras desta .s.^a yglia hago saber que a muchos dias ya un mes que he tenido muy gran sospecha de un sentimiento y quiebra que se mostrava en un pilar Rincon al aparto de la capilla de don petro tenorio en la claustra para lo qual yo hiize traer unas piezas grandes de tamajon para las basas y capitales como conuenian para buenas favazones y sean labrado con otras piedras de las canteras de aca y agora al tiempo del des ha ber del dho. pilar desde lo baxo alo alto apareciado tancascado y hendiado como se sospechava y comenzando a asentar las basas sin proseguir mas el asiento parece que es justa cosa haberlo saber a .v. s. y n for. mandose de oficiales y asentadores que lo vean y digan el estado en que esta y se tome por testimonio la causa y el gran cargo que tiene en lo alto por seauer quitado y desacompañado las claraboyas que se derriuan de los arcos del dicho Rincon de la claustra y por que lo que ami toca como amaestro de proseguir el requeio de la dicha esquina con todo el mramiento y seguridad posible por que si otras fla. que las subcedieren por el rincon de fuera semirara con todo el cuidado de manera que se asegure con la fuerza y perpetuidad que conenga.

Yansi mismo digo ya visto a .v. s. como señor y perlado mande que juntamente con la visita se vean las dos otras capillas de las boudas de la claustra que vienen a juntar con este pilar suso dicho que tambien semuestra en ellas ciertas hendiduras en la sfucerias y prendientes que por falta de las dichas claraboyas que seguitaron y de los estribos de fuera habien los dichos sentimientos y que no remediandolos con tiempo podria resultar mucho dano y peligro y con esto deo cargare mi conciencia Si con tiempo Nose remediare.

Presentada ante el muy hble. Gov.^r en el y de
sept. como se remite al Obispo
Portadon

Segunda
H. Lugo

1564



Detalle de la parte alta de la «claraboya» eliminada en el siglo xvi en el claustro.

ocupando los dos últimos tramos hasta la construcción de la actual capilla de Reyes Nuevos en el siglo xvi, según se ha dicho. Haciendo *pendant* con la torre de las campanas, se inició, también en el siglo xiv, la que se llama segunda torre si bien nunca llegaría a terminarse como tal, pues quedó relegada al papel de mera capilla. ¿Pero fue realmente una torre lo que aquí se quiso levantar o fue tan solo el recinto de una capilla funeraria o una sala capitular? Sabemos que hubo aquí una capilla bajo la advocación del Corpus Christi en la que se celebraron los capítulos del cabildo hasta que Cisneros la dedicó al rito mozárabe, por lo que desde entonces se la conoce con el nombre de capilla mozárabe a la vez que se construía la actual sala capitular. La capilla mozárabe tiene en su exterior un aspecto cambiante, pues a la obra gruesa del siglo xiv le sigue la delicada linterna gótica tardía que a comienzos del siglo xvi hizo Enrique Egas y, finalmente, la cúpula de paños realizada entre 1622 y 1631 por Jorge Manuel Theotocópuli, el hijo de El Greco. Entre la torre y la capilla mozárabe se abren tres

portadas separadas por los potentes contrafuertes que reciben el empuje de los arcos de la nave mayor. Sus nombres son, de norte a sur, del Infierno o de la Torre, del Perdón y del Juicio Final o de los Escribanos. La escultura de sus jambas, tímpanos y arquivoltas aunque sigue modelos franceses no es tan fina como la del Reloj, en el crucero norte. La portada del Perdón, la central, lleva en el parteluz la figura del Salvador, acompañado desde las jambas por los apóstoles, mientras que en su tímpano se representa la imposición de la casulla a san Ildefonso, por lo que ilustra plásticamente aquellos hermosos versos de Berceo en los que la Virgen:

*dióle una casulla sin aguja cosida
obra era angélica, no de hombre tejida.*

Resultan extraordinarias las dos puertas que cierran la portada del Perdón, en madera forradas con láminas y clavos de bronce, donde una inscripción nos recuerda la fecha de su ejecución: 1337. Por encima de las tres portadas, se acumu-



«Alonso de Covarrubias, Maestro de las obras desta Sta Yglia hago saber que a muchos días y aun meses que e tenido muy gran sospecha de un sentimiento y quiebra que se mostrava en un pilar rincón a la parte de la capilla de don pedro tenorio...» Firmado y rubricado por Alonso de Covarrubias en 1564. Archivo de la catedral de Toledo.



Bóvedas del claustro en proceso de restauración donde se ve la frecuente sustitución de la piedra caliza por granito en arcos y nervaduras.

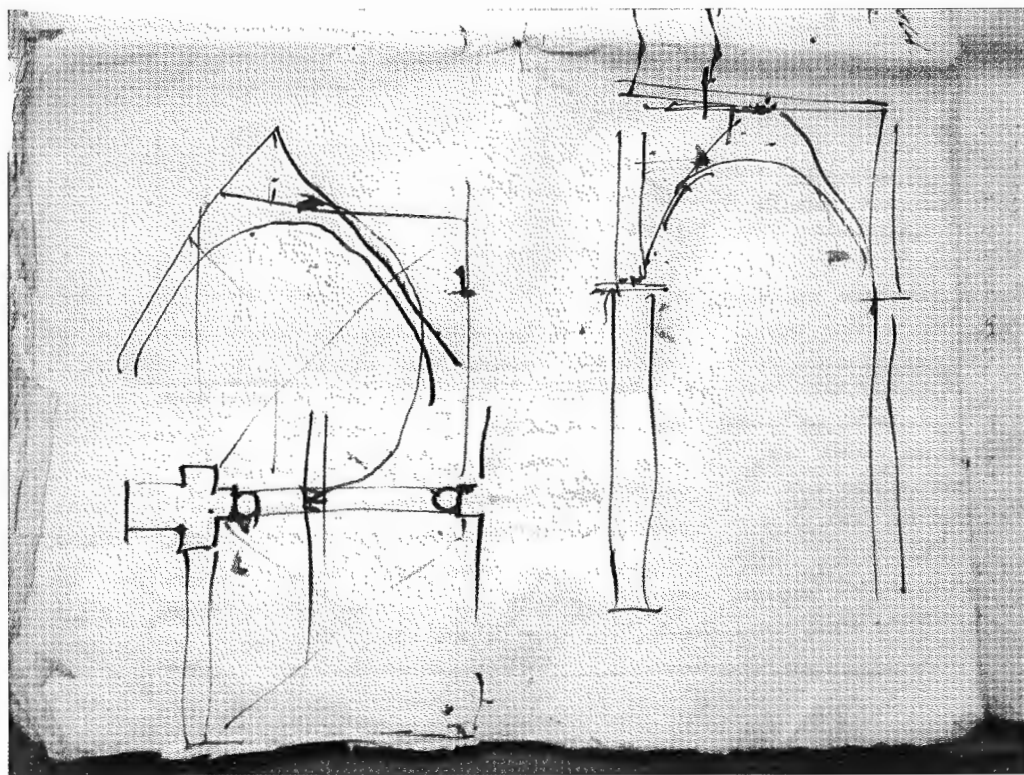
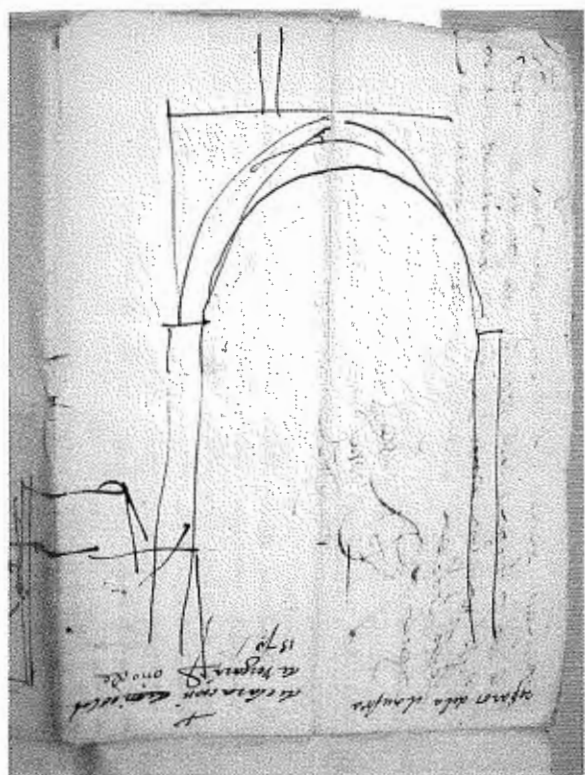
lan intervenciones que van desde el siglo *xvi* al *xviii*, hasta perderse de vista la fábrica gótica que no exterioriza la presencia del formidable rosetón y que, por el contrario, se oculta tras una arquitectura coronada por un frontón clasicista, todo lo cual movió en el siglo *xviii* a pensar en una nueva fachada en clave neoclásica y de orden corintio, proyectada por Ventura Rodríguez (1773) que afortunadamente no se llegó a ejecutar.

La más antigua de las portadas góticas es la que se abre en el testero norte del crucero hacia la calle de la Chapinería, nombre con el que también se conoce esta puerta, llamada en otras ocasiones y a través del tiempo puerta de la Feria, de las Ollas, de los Reyes y del Niño perdido. No

obstante, su nombre más común es el de puerta del Reloj⁶⁰, no solo por el que hoy puede verse sobre su portada, sino por la derribada torre que tenía encima (derribada en 1889), con reloj y campanas, tal y como recogen viejos grabados y fotografías, y describe puntualmente Sixto Ramón Parro. La gran portada abocinada alberga un excelente conjunto de escultura gótica del siglo *xiv*, la más fina de la catedral y de indiscutible influencia francesa, disponiendo de modo muy característico los relieves del tímpano en varios registros y dedicando el parteluz a la Virgen con el Niño. La última portada gótica es la que se abre en el testero sur del crucero, conocida hoy como puerta de los Leones, pero que en otro tiempo llevó los nombres de la Alegría y del Sol. Entre 1452 y 1465 se llevó a cabo la que hoy vemos, debida a Hanequín de Bruselas, quien además de incorporar las formas flamígeras introdujo un conjunto escultórico de primer orden en el que trabajaron miembros del numeroso taller flamenco de Hanequín (Egas Cueman, Juan Alemán, etc.), si bien hoy todo se haya muy desvirtuado por la posterior reforma de 1785. Las figuras del Apostolado forman uno de los mejores grupos de escultura entre flamenca y borgoñona del panorama español del siglo *xv*, si bien algunos relieves, por el contrario, parecen proceder de la portada anterior a la obra de Hanequín.

LA CLAUSTRA Y EL JARDÍN: RUINA Y MUDANZA

En el costado norte de la catedral, y probablemente sobre parte del antiguo patio o *shan* de la mezquita y del *al-caná*, o barrio comercial, el arzobispo don Pedro Tenorio (1377-1399) mandó levantar la *claustra*, como se ha denominado durante siglos, obra que fue iniciada por el maestro Rodrigo Alfonso en 1389 y terminada por Alvar Martínez en 1425, pasando entonces este maestro a iniciar las obras de la torre de campanas. El templo catedralicio comunica con el claustro por la puerta de Santa Catalina, abriéndose en frente de esta y en el otro extremo de la nave claustral



la capilla funeraria del arzobispo Tenorio, quien durante su prelatura tanto hizo por la catedral. La ubicación de la capilla funeraria en el claustro se justifica por ser el propio claustro y la puerta de Santa Catalina, una de las obras más personales del arzobispo. Allí, en uno de sus ángulos, mandó levantar su capilla funeraria, de planta cuadrada pero coronada por una bóveda ochavada sobre una curiosa solución de trompas nervadas. En su interior centra la capilla el sepulcro exento del arzobispo que se acompaña del de don Vicente Arias de Balboa, capellán que fue de don Pedro Tenorio y luego obispo de Plasencia. La fundación de la capilla contemplaba que hubiera siete capellanes para atender el culto que debían decir una misa diaria y otras cuatro semanales a perpetuidad⁶¹. Muros y bóveda llevan ricas pinturas debidas a maestros italianos en las que se ha querido ver la intervención de Gerardo Starnina⁶². El cromatismo de su interior puede dar una idea del que tuvo todo el claustro, repintado en el siglo XVI y, finalmente, en el XVIII con las pinturas de Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella (1776-1787), en una lucha imposible contra la humedad dado el nivel freático de la zona, pues el claustro, como muchas de las casas de Toledo, guarda una particular relación

con el nivel de sus calles inmediatas, y así, la capilla y el claustro de la catedral tienen por esta parte una cota de siete metros por debajo del nivel de la calle. Además de la puerta de Santa Catalina el claustro se comunica con el templo a través de la puerta de la Presentación, rehecha por Covarrubias y afectada negativamente por ulteriores intervenciones, y con la calle Arco de Palacio a través de la puerta del Mollete, bajo el paso que une el palacio arzobispal con la catedral, siendo obra del propio Alvar Martínez y ejecutada bajo la prelatura de don Sancho de Rojas (1415-1422).

Este claustro del que estamos hablando era de una sola altura y sus arcos tenían una tracería interior o claraboya hoy desaparecida, de tal forma que su aspecto original era absolutamente distinto del que hoy ofrece y de cuya transformación entraremos en detalle más adelante. El claustro, además de sus funciones procesionales y de servir de distribuidor hacia otras piezas como la que llegó a ser sala capitular de verano y su vinculación a la futura entreplanta de la Librería de Cisneros⁶³, tuvo un carácter funerario pues en tres de sus crujías se enterraron aquellos que podían hacer frente a las costas por tal privilegio, de tal modo que cuando ya se estaba

Croquis que acompañan a los «Reparos de la Clastra. Declaración de Nicolás de Vergara. Año de 1570.» Archivo de la catedral de Toledo.

grandes ^{cada una} ~~cuanto~~ es cada arco perpendicular, quitado
las clavauyas, y reparado los arcos,

Juan Bautista
de Toledo

Hernán J.
González

Firma y rúbrica de Juan
Bautista de Toledo y Hernán
González en su informe sobre
el dictamen de Covarrubias y
los daños del claustro.

acabando la última crujía (1423) se fijó el valor del enterramiento, y se supo que la crujía que une la puerta de Santa Catalina con la capilla de Tenorio era el suelo más caro, ochocientos maravedíes. A este lado le seguía el septentrional, entre la capilla de San Blas y el llamado altar de los Castellanos, hasta llegar a la crujía más barata, la conocida como del bodegón entre el altar de los Castellanos y la puerta del Mollete, cuyo precio era de cuatrocientos maravedíes. Estos precios se fueron actualizando con el tiempo pero mantuvieron las diferencias mencionadas hasta que dejó de enterrarse en el claustro; la fecha de tal acuerdo se desconoce. En el lado sur del claustro no hubo enterramientos «por quanto es bóvedas de agua», es decir, donde se encuentran los mencionados aljibes⁶⁴.

Al claustro de Tenorio el cardenal Cisneros mandó añadir una planta o sobreclaustro (1497), las llamadas Claverías, con intención de reunir en él a los canónigos de acuerdo con su programa reformista en el que se recuperaba la vida en comunidad del clero catedralicio, pero como no pudo vencer su resistencia, el sobreclaustro, comunicado con el bajo por la llamada escalera de Tenorio, terminó conociendo diferentes destinos, alguno tan curioso como la comunicación con el aposentamiento de la reina Isabel⁶⁵, sede hoy de una comunidad de religiosas.

Pero cuando las obras del claustro alto parecían estar ultimadas, se produjeron una serie de daños en su fábrica que pusieron en serio peligro la

estabilidad del claustro, «por cuanto la intención de los primeros fundadores de la claustra no fue con orden que sobre ella se hiciese edificio alguno como se ve en el orden de los estribos y en las tiranteces y gruesos de las formas y cruceros que hicieron», como dice en 1566 uno de los pareceres que se solicitaron a distintos maestros para resolver el grave problema del añadido de dichos aposentos que, con sus corredores, «van empujando todos los lienzos de la dicha claustra»⁶⁶.

A ello se sumaba el problema del jardín que acompañó a la historia del claustro de un modo difícil de imaginar de no conocer su historia. En una manuscrita descripción de la catedral que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁶⁷ se recoge de forma abreviada la construcción del claustro y, al referirse a su jardín, se consignan los siguientes datos: «Desde la edificación del claustro fue esto un jardín donde se juntaban los contratantes y tenderos. Duró así hasta el 1561 que por orden real notificada en 23 de junio se mandó quitar el huerto y hacerle un patio grande; mas era tan grande el calor que el reflejo del sol comunicaba a la iglesia y el peligro que puso a todo el edificio un gran toldo que para remedio de esto se había puesto, que en 1580 suplicó todo el cabildo al cardenal Quiroga, que era entonces prelado, que quitase el patio. Y todo el tiempo que por entonces permaneció en Toledo Felipe 3º [Felipe II] le instó el cabildo por el pronto despacho del arzobispo lo que se continuó la corte trasladada a Madrid de

manera que puede afirmarse que casi cada mes enviaban personas de calidad para el recuerdo de cuyo asunto hay muchos actos capitulares y en diferentes tiempos y ocasiones. El resultado fue, visto el dictamen del obrero don García de Loaysa (que después llegó a ser arzobispo) mandar que se volviese a hacer el jardín como ahora se ve, en 10 de julio de 1581».

De todo ello cabe destacar lo que se expondrá en las líneas que siguen, por lo que nos detendremos con cierto detalle en lo sucedido, cuya importancia nos ha obligado a analizar los hechos a la luz de una nueva documentación de archivo y de una atenta observación del claustro a raíz de las obras allí ejecutadas, lo que nos ha permitido acercarnos a los verdaderos problemas constructivos de la catedral de Toledo, aunque nos ciñamos ahora tan solo al claustro. Por una parte, conocemos la fecha precisa de aquella Real Orden de 23 de junio de 1561 que no hemos podido localizar en el archivo de la catedral, en sus distintas secciones, incluyendo la de Secretaría, pero que sin duda debió de existir pues viene a coincidir con otras noticias recogidas en el volumen de las *Actas Capitulares desde 1558 hasta 1562*. En segundo lugar, el autor de la *Descripción* recoge la fecha de 10 de julio de 1581, igualmente exacta⁶⁸ como persona que ha trabajado con documentación original del archivo catedralicio, para referirse a la disposición de García de Loaysa de volver a la «forma» del antiguo huerto o jardín en el claustro. Finalmente, y para el propósito que ahora nos concierne, se habla del «peligro que puso a todo el edificio un gran toldo» tendido sobre el descubierto del claustro, pues se creía un tanto ingenuamente que este elemento atirantado había sido el causante del visible daño que sufría el claustro.

Sixto Ramón Parro comenta abreviada y desdibujadamente este hecho, entonces ya casi perdido en la memoria: «Hay en el centro, como se ha indicado, un cuadrado de 150 pies por banda, en el que hubo al principio un simple patio en que ponían por el verano un toldo gigantesco; pero después lo convirtieron en un jardín muy

lindo»⁶⁹. Este y otros datos análogos han acabado convirtiéndose en meras anécdotas en la historia constructiva del claustro cuando, en realidad, forman parte de un episodio de gran envergadura más allá de la existencia de un grato vergel, huerto o jardín en su interior. Sobre las vicisitudes concretas del jardín y su recuperación a partir de 1581 contamos con el valioso estudio de García Martín⁷⁰, pero este mismo autor aventura que probablemente una obras de acondicionamiento de la catedral forzaron a la destrucción del jardín original y prolongaron la ocupación del claustro con cascotes y materiales de construcción hasta la orden dada por el cardenal Gaspar de Quiroga de replantar el jardín.

Hubo un jardín de origen medieval que se mantuvo hasta 1561, fecha en que se decidió eliminarlo y edificar una lonja enlosada en su lugar, nivelándola con el nuevo enlosado de las cuatro crujías del claustro y acometiendo la primera gran restauración del mismo, tras lo cual perdió el carácter que le diera don Pedro Tenorio. Pero la carga añadida de las Claverías no prevista en el proyecto de Tenorio fue la causa principal del desplome creciente del claustro hacia el jardín, tal y como reconocen todos los maestros que intervinieron en su momento. Las decenas de aposentos en dos alturas cuya fachada interior a la galería pisa longitudinalmente la línea de las claves de las bóvedas del claustro no beneficiaba precisamente la estabilidad de la fábrica, lo que provocó la deformación y pérdida de geometría de dichas bóvedas tal y como hoy se puede ver con facilidad desde abajo. Por otra parte, aquellas viviendas que Cisneros había pensado para el clero catedralicio se convirtieron desde muy pronto en almacenes y talleres, aumentando así la carga total sobre la mitad de las bóvedas mientras que la otra mitad se dejaba libre para el paso del corredor o galería que asoma al descubierto del claustro. El hecho es que los empujes horizontales de las bóvedas se transmitieron peligrosamente a los arcos entre los pilares y contrafuertes inclinándolos hacia el jardín, cuyo importante desplome sigue llamando hoy la atención. Para colmo los contrafuertes iniciales del claustro no debían de ser

muy fuertes, de «estribos flacos» los califica la documentación, para las dimensiones que tiene y que, medido en metros, es de casi ocho metros de luz para los arcos por once de altura, medida en la clave de las bóvedas, esto es, casi una proporción sesquiáltera.

A este vuelco de las fachadas del claustro hay que añadir dos elementos no menores que, sin duda, coadyuvieron al «sentimiento» que hicieron las bóvedas, como son el agua del subsuelo del claustro y la piedra empleada. Me explico, de todos y de antiguo es conocida la presencia y los daños del agua en el claustro, desde la capilla de San Blas hasta la línea norte de la catedral, donde linda con los aljibes bajo la cruz sur del claustro. Tenemos noticia igualmente de las desaparecidas pinturas medievales del claustro del mismo modo que hemos ido viendo desaparecer las del siglo XVIII, de Maella y Bayeu, o las de Gherardo Starnina en la capilla de San Blas, aún en peligro, donde por capilaridad el agua ha ido y sigue haciendo estragos.

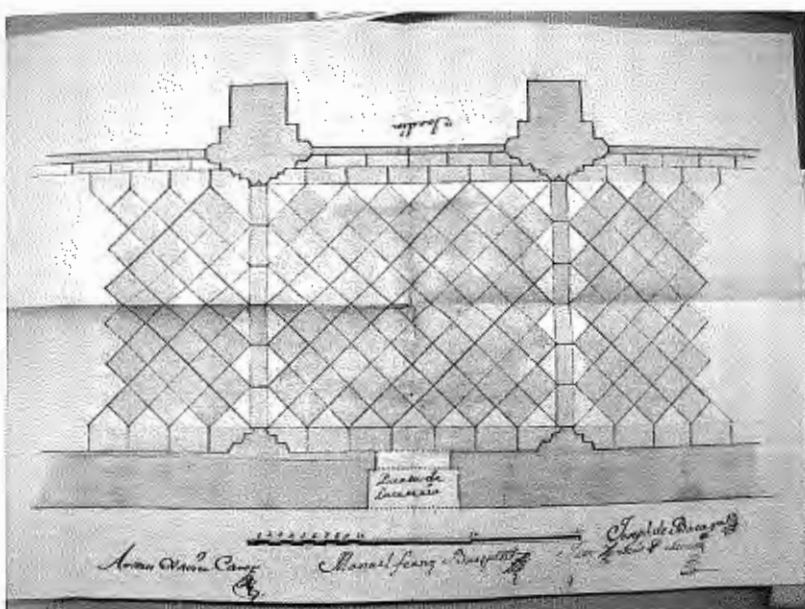
Si a ello se suma la porosidad de la piedra caliza empleada en la construcción del claustro y el riego exigido para el mantenimiento del jardín, tendremos probablemente dos elementos que contribuyeron a acelerar su ruina, de la que algún testigo vio años atrás un primer aviso. En efecto, entre los maestros que dieron su parecer en 1566 hay uno no identificado que dice que ya vio cómo hacia 1542 se había producido un sentimiento que se cerró y disimuló [sic] con «blanquearlo y pincelarlo porque en aquel tiempo no estaba el claustro en la manera de ahora». Es esta una primera llamada de atención sobre lo distinto que fue el claustro de don Pedro Tenorio del que ha llegado hasta nosotros.

Si se recorre con atención el interior del claustro se observa que ya debió de ocurrir algo en el siglo XV porque resta el testimonio del único «pilar-rincón» de caliza que se conserva y que aparece como elemento ajeno y añadido. Me refiero al que está inmediato a la capilla de don Pedro Tenorio, por donde comenzó en su día la alarma, donde se aprecia la fuerza de unas grapas de hierro y el distinto y más moderno tratamiento

formal de la columna que el pilar al que se incorpora, además de que está descentrado respecto al arranque de la nervadura de las bóvedas.

El hecho es que toda esta situación aconsejó tomar medidas drásticas en 1561, esto es, eliminar el jardín, introducir un material pétreo menos permeable como es el granito, reforzar la estructura del claustro, tanto los pilares como los arcos, fortalecer con nuevos contrafuertes los pilares y eliminar algunos elementos que debían de estar en malas condiciones o que, simplemente, no gustaban como las tracerías y los maineles que cerraban los arcos de los siglos XIV-XV y que la documentación del siglo XVI menciona siempre como «claraboyas», cuya existencia no solo lo manifiesta repetidamente la documentación sino que se puede comprobar en los restos que permanecen bajo los arcos visibles desde el jardín del claustro. El término de «claraboya», que inicialmente supuso una cierta sorpresa no fácil de interpretar en el complejo fondo documental referido de esta delicada operación del claustro, se ve repetido en la documentación referida a las vidrieras de la catedral donde no se menciona el claristorio ni el rosetón, como nosotros hacemos, sino las claraboyas. Así, Pérez Sedano recoge y transcribe que en 1479 los maestros trabajaban en «la puerta y claraboya del remate del Perdón», esto es, en la fachada principal, así como que en 1493 Pedro Bonifacio pintó varias vidrieras, entre ellas «nueve piezas grandes para las claraboyas», «ocho vidrieras para las claraboyas de las dichas ventanas, con imágenes de reyes», y «varias piezas y triángulos para las claraboyas», es decir, para el rosetón y tracerías del claristorio⁷¹, por lo que no cabe la menor duda sobre el significado de este término en el siglo XV y documentado hasta la fecha a partir de 1520 en relación con la catedral de Salamanca, si bien quien mejor definió las claraboyas fue Carducho en 1633 al decir que los *godos* «usaron aquellas claraboyas y ventanas llenas de columnillas muy delgadas»⁷².

Lo cierto es que esta operación no era fácil ni sencilla y fue hecha bajo la maestría de Alonso de Covarrubias, maestro de las obras de la catedral desde



1534, pero dado el alcance y riesgo de la obra a ejecutar y su avanzada edad camino de la jubilación en 1566, el propio Covarrubias pidió el parecer de otros arquitectos como Nicolás de Vergara y Juan Bautista de Toledo, para iniciar una obra que transformó definitivamente el aspecto del claustro, habiendo pasado desapercibido este hecho por los estudios dedicados al siglo XVI en Toledo⁷³.

Se daba además la circunstancia de que en ese momento y de modo excepcional en la historia del arzobispado de Toledo, este se encontraba bajo la jurisdicción de un gobernador «en lo espiritual y temporal» como lo fue don Gómez Tello Girón, arcediano de Málaga y sobrino de fray Diego de Deza, arzobispo de Sevilla, por coincidir aquellos años con el proceso al arzobispo Carranza arrestado por la Inquisición el 22 de agosto de 1559, cuando aún no había transcurrido un año desde su entrada en Toledo aunque su preconización datara de 1557, y por lo tanto separado de la administración de la archidiócesis y su catedral⁷⁴. A la muerte de Gómez Tello le sucedió Sancho Busto de Villegas, que fue gobernador de la archidiócesis entre 1567 y 1576, año del fallecimiento de Carranza al que siguió la entrada en Toledo del nuevo arzobispo don Gaspar de Quiroga y Vela (1577-1594), con quien se inicia la reconsideración del jardín tal y como hoy lo vemos; borrando lo ejecutado por Gómez Tello.

Todo parece empezar el viernes 1 de octubre de 1557 cuando el deán y cabildo «capitularmente

ayuntados, mandaron que se aderece la claustura y que los señores visitantes de la obra traten del orden que puede haber para quitar el huerto», es decir, el reparo del claustro arrastraba la eliminación del huerto o jardín, por eso la historia de uno y otro van inseparablemente unidas. A su vez se había iniciado el nuevo enlosado del claustro con piedra blanca y prieta, cuyos restos han aparecido en las últimas obras y que formaban un ajedrezado como puede verse aún en los escalones que conducen a la capilla de Pedro Tenorio, seguramente para igualar todo el piso del claustro en sustitución de viejas e irregulares laudas sepulcrales, de modo que, en 1560, se contrató con el cantero Francisco Martínez el solado del claustro, así como la piedra de la cantera de Regachuelo (Toledo), que se comprometió a traer en cien carretadas Antón Rodríguez de Vargas, el mismo a quien se le encarga la carretería de la piedra de la cantera de Olihueles (Toledo) para las obras del claustro, como tradicionalmente había hecho la catedral en sus distintas fábricas. A estas dos canteras habría que sumar la de Tamajón (Guadalajara), de buena piedra caliza, con la que se hicieron muchas piezas nuevas para incorporar a la fábrica antigua del claustro, entre otras el mencionado «pilar-rincón» cuya delicada obra dirigió en 1561 Covarrubias⁷⁵.

El cabildo anduvo tan preocupado como dividido en la modificación del claustro pero el 14

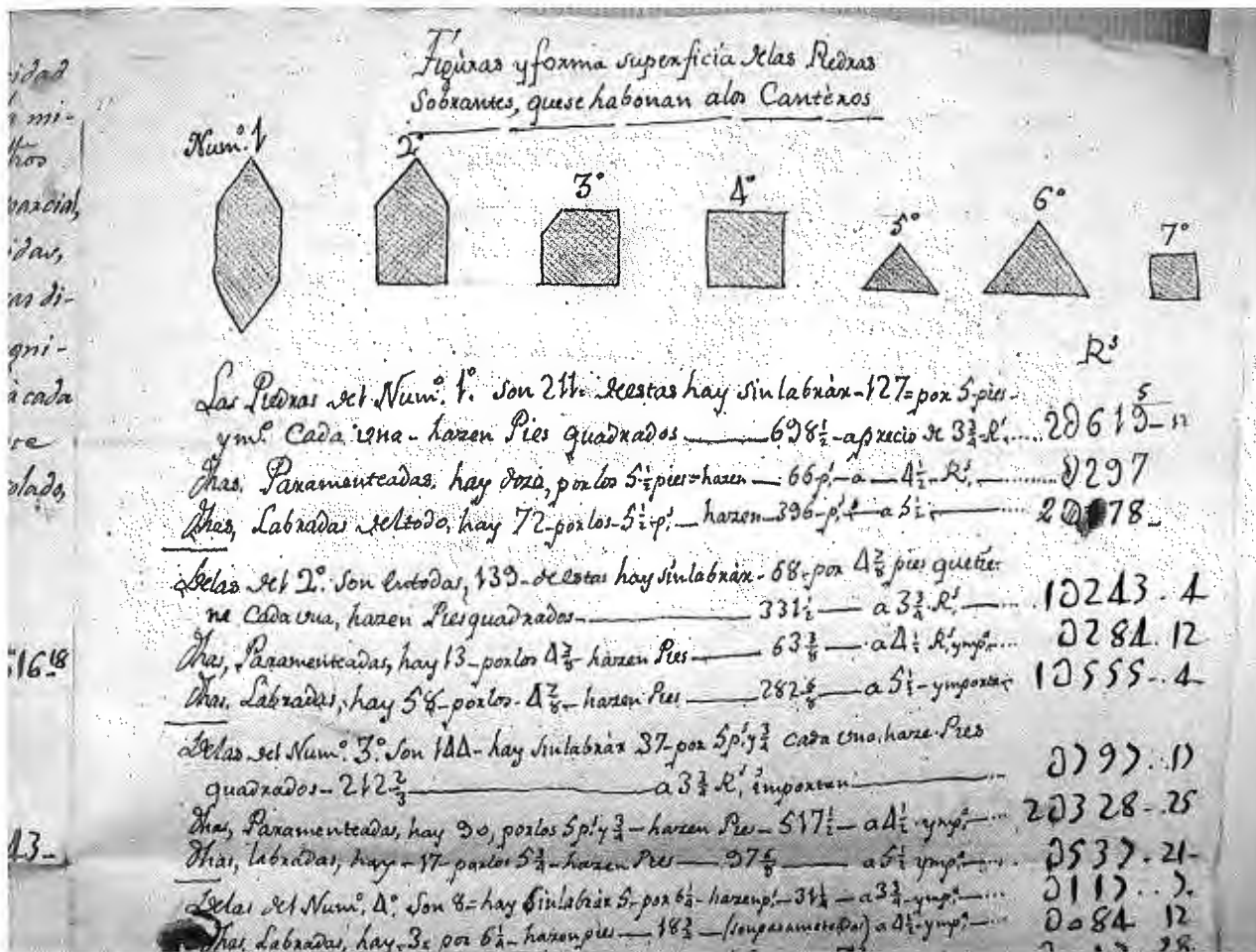
Diseño de Manuel Fernández Burgueño, aparejador de las obras de la catedral, aceptado por el cantero «José de Baraya y consortes» para el solado del claustro (1763). 'Detalle de la nave occidental, llamada «de la cerería». Archivo de la catedral de Toledo.

Solado de la «nave de los aljibes» durante su excavación en 2008.

de abril de 1561 se decidió finalmente y comisionó a don Diego de Guzmán para que tratara el asunto con el gobernador, con el obrero y los visitadores «acerca de bajar el huerto al paso de la claustra y abrir las claraboyas», en una palabra, iniciar las obras⁷⁶. El gobernador se mostró interesado y llamó a Covarrubias, junto a Berruguete y a Hernán González de Lara, «dos maestros de los más señalados de los que hay en el mundo» y con el acuerdo suyo «se hizo cata y cala del cimientto de los pilares» para ver su estado, todo en presencia del gobernador, quien habiendo oído la opinión de todos ellos, ordenó «en gran servicio de Dios y decencia de esta Santa Iglesia» que se comenzasen inmediatamente las obras antes de «que cargasen las aguas del invierno». Para mayor seguridad el gobernador pidió parecer a «Bautista [Juan Bautista de Toledo], maestro de obras del Rey Nuestro Señor para que por sí diese vista a lo sobredicho el cual la dio y dijo y así está por escrito que en la dicha obra no había peligro». El 20 de junio de 1561 Juan de Mudarra Ibarra, notario apostólico y escribano de la obra de la catedral, encargaba al deán y obrero de la iglesia, don Diego de Castilla, que firmase las libranzas de los maravedís que se gastaran en la obra de «abaxar» el jardín, la cual se haría de acuerdo con las condiciones fijadas por Covarrubias en abril o mayo de 1561, que resumidas se referían a los siguientes aspectos, teniendo en cuenta siempre que se trataba de una operación doble, por una parte la de eliminar el jardín nivelando el nuevo enlosado con el de las crujías para que las gentes «habiendo oído misa tengan lugar y anchura para pasear y hablar», y por otro lado reforzar la estructura del claustro. Para ello «primeramente para se poder hacer sin peligro se ha de ir descubriendo cada paño de los estribos del lienzo del dicho jardín y reforzando los que tuvieren necesidad en el fundamento de ellos y con esto se puede sacar la tierra de los andenes y jardín». En la reciente excavación parcial del claustro se ha podido comprobar que los estribos, efectivamente, se reforzaron en su cimentación. Estos estribos preocupaban y mucho de forma que Covarrubias

insiste en que sería cosa «muy conveniente así para el ornato del dicho claustro como para asegurar el fundamento se rematen los estribos altos de piedra berroqueña con la labor que mejor convenga y con esto se asegurará mucho la fuerza de los dichos estribos y no temer el peso de las bóvedas de los aposentos». Lo cierto es que ante la amenaza creciente de un posible desplome se acabarían haciendo de nuevo todos los estribos de granito, con mayor sección y altura que los antiguos e incorporándolos a la fábrica vieja con más o menos cuidado, haciendo desaparecer los originales.

Al llevar el piso de la lonja o descubierto del claustro al nivel de las cuatro crujías que lo rodeaban era posible abrir otras tantas puertas de acceso para lo cual fue preciso deshacer la vieja tracería que cerraba tan generosos arcos: «se han de abrir cuatro puertas en medio de cada paño como mejor coincidiera con los maineles de las claraboyas reforzando lo que se hiciere de piedra labrada»⁷⁷. Para el resto de los huecos Covarrubias había previsto, como ahora está, «hacer en cada paño de estribo a estribo un cerramiento de sillería labrado de la misma piedra [...] de los andenes y sobre ellos al piso [nivel] que sea conveniente asentar las mismas claraboyas [...] que ahora tienen», tracería original de la que podría dar una cierta idea el fragmento que hoy se conserva sobre la puerta de Santa Catalina. Covarrubias siempre fue partidario de reponerlas si bien pesó más el hecho de eliminarlas definitivamente⁷⁸, de tal modo que en una declaración que hizo en 1564 sobre la ruina del pilar-rincón de don Pedro Tenorio se quejaba de «se haber quitado y desacompañado las claraboyas que se derribaron de los arcos». A su vez, entre los centenares de pagos por la piedra traída para la obra, donde no se suele detallar el destino de las piezas, figuran algunos que especifican con precisión su finalidad o forma, como el pago de 18.238 maravedís que se dieron a Pedro de Lazcano, el 6 de mayo de 1562, por los «catorce carros de piedra que se trajo en ellos nueve piezas de maineles de piedra de la cantera de Tama-jón y los seis de ellos tienen de largo seis pies y



«Figuras y forma superficial de las piedras sobranantes [del solado del claustro], que se habonan a los canteros», 1765. Archivo de la catedral de Toledo.

medio y los tres de largo nueve pies...», con los que probablemente pensaría reponer piezas en mal estado.

En las condiciones de obra señaladas por Covarrubias se contempla cruzar el patio del claustro con dos andenes de puerta a puerta, recogiendo el agua llovediza en una cisterna que, subterráneamente, se guiaba hasta los «pozos» (aljibes?) existentes en el claustro. Los cuatro cuarteles restantes se enlosarían con piezas de mármol blanco y negro pero por los pagos que conocemos sabemos que se enlosó todo el patio con piedra berroqueña, cuya obra dirigió Marcos de León, aparejador de cantería, auxiliado por los canteros Francisco de Garnica⁷⁹, Francisco Martínez, Alonso de Aguilera, Martín de Polán y Cristóbal Rodríguez, entre otros, en los primeros meses de 1562.

Mientras se preparaban los materiales y se había iniciado ya la obra, parte del cabildo seguía sin estar conforme, de tal modo que en una importante reunión celebrada el 23 de junio de 1561, el capiscol de la catedral, tras denunciar el peligro

de la obra y solicitar el apoyo de los presentes para pedir al gobernador su paralización, inició un interesante debate en el que intervinieron todos los asistentes y dieron cada uno su opinión, siendo la mayoritaria que se consultase «a los maestros». Algunos, como el canónigo Garcidíaz de Tablares, con buen juicio, pedía sin éxito que entre tanto no se cortaran los naranjos del jardín. En los mismos años 1561-1562 se comenzó a trabajar en los pilares, arcos y bóvedas del claustro, y aparecieron en nómina importantes canteros, algunos de los cuales simultaneaban el trabajo en la catedral con otros semejantes en el Alcázar o en el Hospital Tavera, es decir, los mismos maestros que utilizó Covarrubias en sus obras, entre los que figuraban nombres como Juan de Minjares y Martín de Cortezubi a quienes correspondería intervenir de nuevo en el claustro a raíz del siguiente episodio.

Así, en 1564, se dirigió Covarrubias al gobernador con un escrito que hizo llegar también al obrero y visitantes de la obra, diciendo que «ha muchos días y aún meses que he tenido muy gran sospe-

cha de un sentimiento y quiebra que se mostraba en un pilar rincón a la parte de la capilla de don Pedro Tenorio en la claustra para lo cual yo hice traer unas piezas grandes de Tamajón para las basas y capiteles como convenían para buenas trabazones y se han labrado con otras canteras de acá y ahora. Al tiempo del deshacer del dicho pilar desde lo bajo a lo alto ha parecido tan cascado y hendido como sospechaba, y comenzando a sentar las basas sin proseguir más el asiento parece que es justa cosa hacerlo saber a V. S. informándose de oficiales y asentadores que lo vean y digan el estado en que está y se tome por testimonio la causa y el gran cargo que tiene en lo alto por se haber quitado y desacompañado las claraboyas que se derribaron de los arcos de la dicha esquina [...] porque si otras flaquezas sucedieren por el rincón de fuera se mirara con todo cuidado de manera que se asegure con la fuerza y perpetuidad que convenga. Y así mismo digo y aviso a V. S., como Señor y Prelado, mande que juntamente con esta visita se vean las dos o tres capillas de las bóvedas de la claustra que vienen a juntar con este pilar susodicho que también se muestra en ellas ciertas hendiduras en las crucerías y preñientes [sic] que, por falta de las dichas claraboyas que se quitaron y de los estribos de fuera, hacen los dichos sentimientos y que no remediándolo con tiempo podría resultar mucho daño y peligro y con esto descargaré mi conciencia si con tiempo no se remediare».

Ante esta manifestación con la que Covarrubias quería descargar su conciencia le contestaron el obrero y visitadores, en septiembre de 1564, diciendo que si «luego el dicho pilar y capillas recibieren más detrimento del que a presente tiene o vinieren al suelo» se actuase contra Covarrubias cargándole el gasto de su reedificación pues él era el responsable como maestro mayor de la catedral. Entiendo que estos deben ser los últimos datos conocidos de Covarrubias como tal maestro mayor, cercana ya su jubilación y proyectada la puerta de la Presentación (1564) que debía formar parte del proyecto de Gómez Tello Girón, cuyo escudo corona el nuevo paso entre el renovado claustro y la catedral⁸⁰.

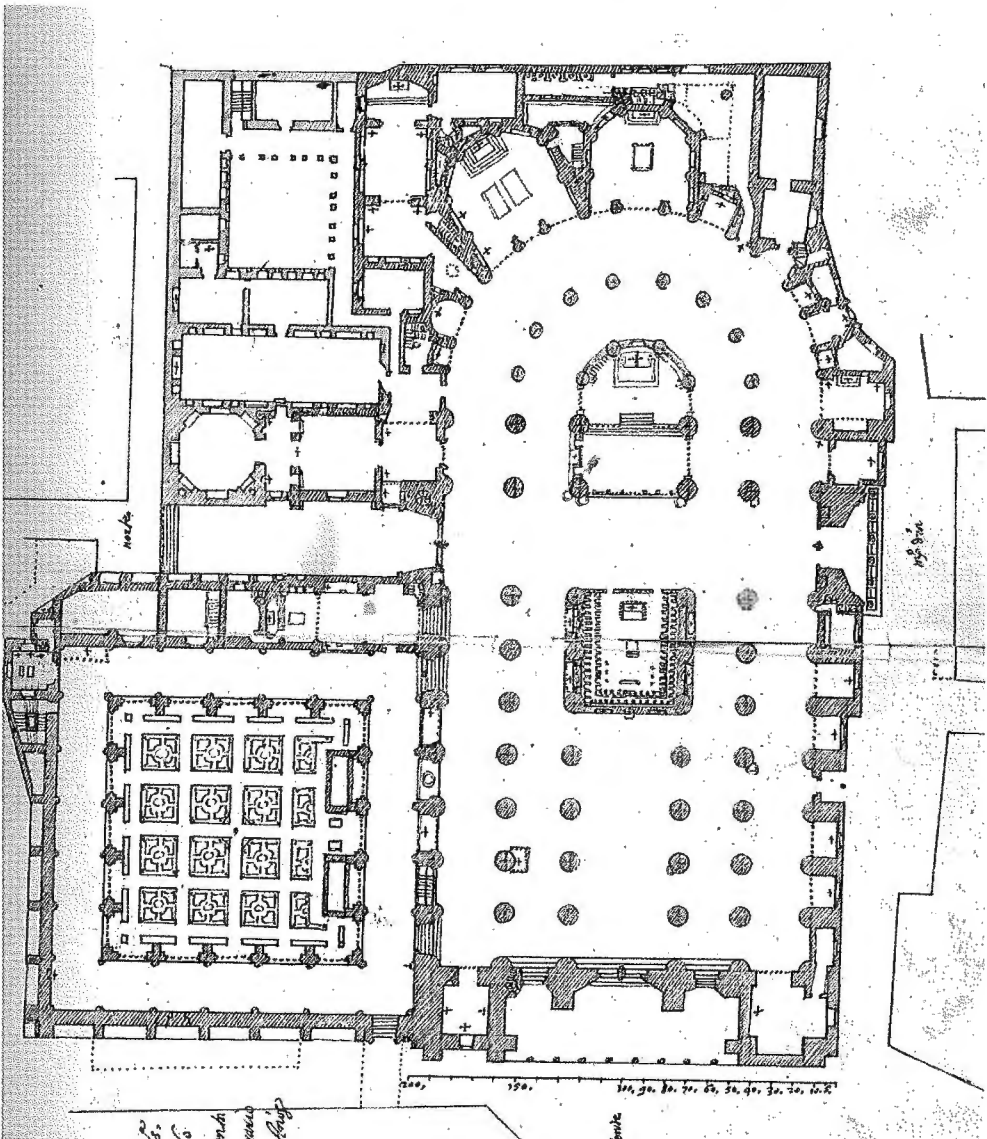
Lo cierto es que deseando ser práctico, el obrero don García Manrique de Lara pidió nuevos pareceres sobre lo que se hacía y sobre lo que sería conveniente hacer a partir del famoso pilar-rincón próximo a la capilla de Pedro Tenorio, así como a las capillas o tramos inmediatos, a los maestros de cantería Martín de Cortezubi, Juan de Minjares, Ioanes de Azambra y Ambrosio de Aguilera, los cuales declararon todos al unísono que «el dicho pilar rincón de dicha capilla de Don Pedro Tenorio está muy cascado y mal ligado y el reparo que ahora se le va haciendo no es bastante para que el dicho pilar quede perpetuo si no se le hiciesen algunas entradas grandes para que los ligadores le atravesen todo recto, aunque mejor les parece que sería hacerle todo de nuevo para mayor seguridad. Esto por los términos que pareciere al Sr. Alonso de Covarrubias, Maestro Mayor de la dicha obra...».

Este respeto por Covarrubias se mantiene en todas las propuestas como las que se hacen para las bóvedas del claustro para las que se proponen soluciones atirantadas: «En lo que toca a las capillas de las dichas bóvedas que están junto a don Pedro Tenorio y a las demás de todo el claustro hay necesidad que para perpetuidad y firmeza de ellas se hagan unos tirantes de hierro. Una vara de medir poco más o menos por encima de los capiteles de un jarjamiento a otro, haciendo en cada uno de los dichos jarjamientos un agujero que por lo menos tenga pie y medio de fondo [...] sus hierros muy bien plomados y que queden sus garabatos en los dichos hierros [...] los dichos tirantes, esto en todos los dichos pilares excepto en los rincones que allí no hay necesidad y este nos parece que debe de ser el primer reparo, y [...] se suban los botareles de los dichos pilares de muy buena piedra berroqueña [...] Esto y todo lo demás al parecer y como lo ordenare el dicho señor Alonso de Covarrubias». Pero estos cuatro maestros van mucho más allá en sus propuestas y al final de su declaración no dudan en proponer «que se deben deshacer los otros tres pilares rincones del dicho claustro y se vuelvan a hacer de muy buena piedra berroqueña todos los cuatro dicho pilares porque corresponda uno con otro

porque siendo así no habrá fealdad en ellos por ser todos cuatro de una misma piedra». Lo cierto es que el de don Pedro Tenorio quedó como lo dejó Covarrubias mientras que los otros tres pilares-rincones se rehicieron, efectivamente, en granito al igual que la mayor parte de los pilares en su cara interior, con sus molduras hasta la altura de los capiteles, siendo desigual el nivel de intervención en cada uno de ellos. Con el granito el claustro recobró firmeza «perpetua», sin duda, pero la finura de su molduración se resintió.

Con todo no quedaron aquí las cosas y el cabildo, ante un peligro que no se decidía a atajar y que todos veían aumentar de día en día, volvió a pedir pareceres⁸¹ en el mismo año de la jubilación de Covarrubias (1566) a otro grupo de maestros, entre los que estaban de nuevo Juan de Minjares pero, sobre todo Nicolás de Vergara, quien en 1570 haría un nuevo informe ya bajo la administración de Sancho Busto de Villegas, el nuevo gobernador de la archidiócesis y siendo maestro mayor de la catedral Hernán González. En sustancia, Nicolás de Vergara, sin poder asegurar ahora que se trate del padre o del hijo, repetía cosas ya dichas como el aconsejar hacer de nuevo los cuatro pilares-rincones o, en todo caso, «guarneciéndose de muy buenas piedras con lechos bastantes que puedan sufrir el peso que sobre ellas pudiere cargar para lo cual será menester cimbrar y apoyar las cuatro formas que vienen a cargar sobre cada uno de los cuatro dichos pilares para que en caso de que los dichos cuatro pilares se quitasen la obra no reciba detrimento».

Otras advertencias resultaban novedosas como recoge el ítem final: «Otrosí digo que porque los estribos de dicha claustra están sin remate conviene que se rematen al moderno o romano, porque además de asegurar el estribo con el peso de dicho remate la dicha claustra quedará con el fin que conviene. Y así mismo se pueden echar unas llaves de hierro, como se acostumbra en toda Italia y Francia en los edificios que han hecho semejantes quiebras o se sospecha que lo harán. Y así doy esta por mi declaración dejando la relación más menuda para comunicarlo con



Vuestra Señoría y si con esto fuese necesario para más declaración hará planta o monte en dibujo o modelo».

Como puede verse las obras se retrasaron mucho y cuando ya debían estar terminadas fue preconizado para la silla de Toledo, en 1577, don Gaspar de Quiroga y Vela, quien en 1581 aprobó la restitución del jardín a partir de la propuesta hecha por el obrero García de Loaysa y secundada por el cabildo. La lonja que tanto esfuerzo y dinero había costado enlosar vio cómo se empezó a desmontar, una vez más, por el rincón próximo a la capilla de don Pedro Tenorio, y rellenar de tierra hasta llegar a un nivel semejante al que hoy tiene creando de nuevo viejos problemas de toda índole. El proyecto se debió a Nicolás de Vergara el Mozo, entonces maestro mayor de las obras de la catedral, y la conocida planta del conjunto catedralicio fechada en 1604

Planta de la catedral (1604).
(Los diseños de la catedral de Toledo. Catálogo..., n.º 198).

da idea de cómo quedó entonces el claustro, con el diseño reticulado del jardín en alto, las dos albercas, la fuente en el centro y el cerramiento de los arcos del claustro con unas rejas, sustituidas también en las reformas y mejoras del siglo XVIII por las rejas que hoy vemos, si bien en el pasado siglo XX se corrigieron su posición y altura.

LA SACRISTÍA Y LA CAPILLA DE LAS RELIQUIAS O SAGRARIO

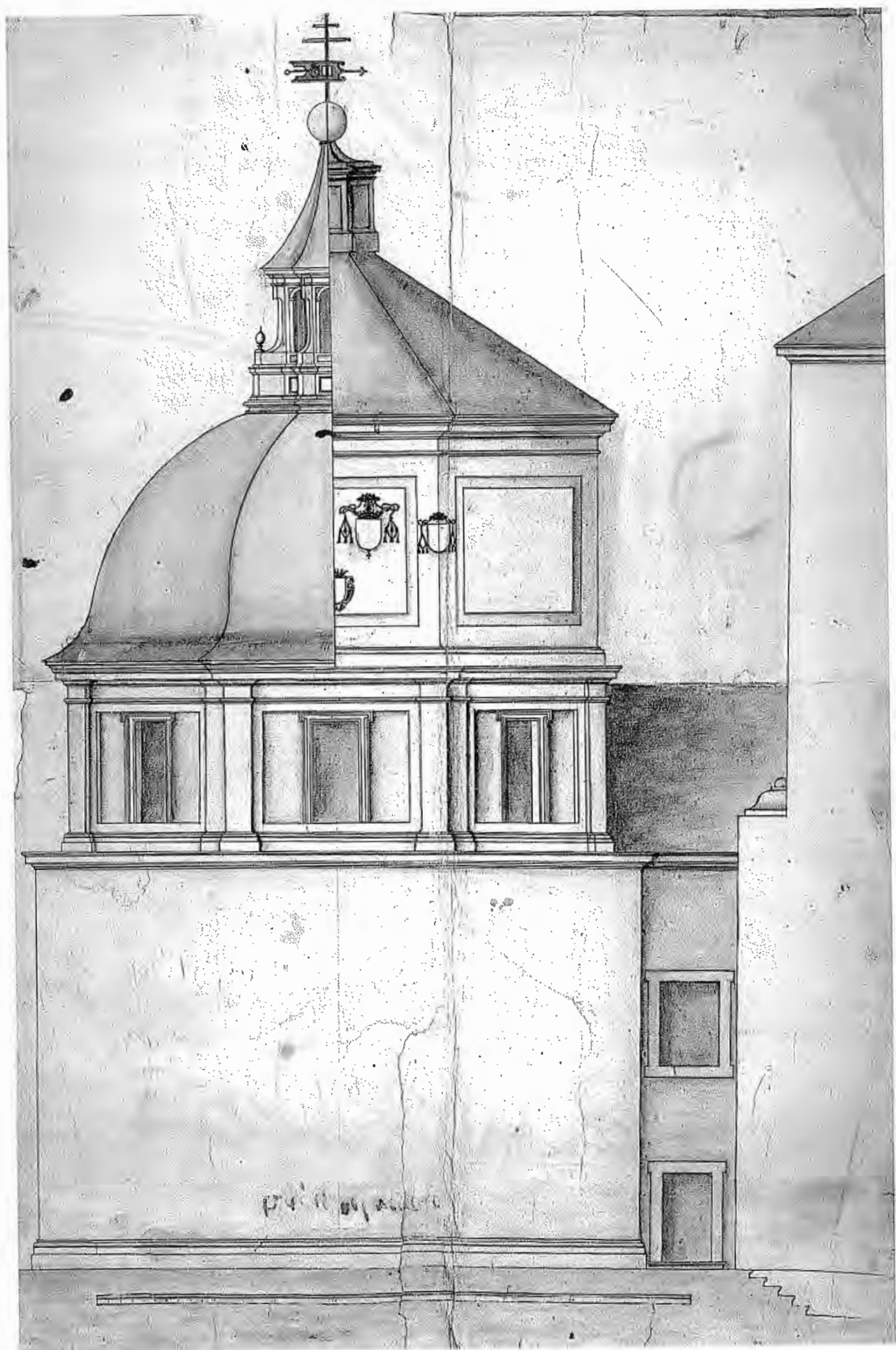
Una vez concluida la catedral medieval fue necesario dotar al templo de piezas indispensables que, como la Sacristía Mayor, estuvieran en consonancia con la solemnidad y necesidades litúrgicas que exigía la catedral. Al tiempo, con el deseo de construir una capilla para el culto a la Virgen del Sagrario, patrona de la ciudad e imagen cuya devoción sobrepasa los límites de Toledo, se edificó una capilla nueva que cuenta con una antecapilla y una traspilla. Inmediata a esta última se levanta el Relicario, espacio arquitectónico con personalidad propia que resulta frecuente en casi todas las catedrales españolas, y que aquí, por la forma octogonal de su planta se le conoce como capilla del Ochavo o, abreviadamente, *el Ochavo*, de igual forma que a la citada capilla de la Virgen del Sagrario se la conoce como *Sagrario*, sin poder confundirla con la capilla del Sagrario que se encuentra tras el altar mayor de la catedral. Todas estas piezas están relacionadas entre sí y, con las que rodean el inmediato Patio del Tesorero, forman un conjunto muy compacto al norte de la cabecera de la catedral. Tal unidad se debe a un único pensamiento cuya idea inicial se debió al cardenal don Gaspar de Quiroga (1577-1594), si bien solo pudo ver el comienzo de las obras, por lo que recogieron sus frutos tanto el cardenal don Bernardo de Rojas y Sandoval (1599-1618) como el cardenal Infante don Fernando de Austria (1620-1641), si bien la finalización del Ochavo aún ocuparía buena parte del siglo XVII. En el fondo documental de la catedral de «Obra y fábrica» se conserva una interesante colección de planos y documentos relacionados con las obras ejecutadas o proyec-

tadas a lo largo de su dilatada historia y, entre ellos, figuran varias soluciones para la Sacristía, el Sagrario y el Ochavo hechas por los diferentes arquitectos que estuvieron al servicio de la catedral⁸².

La Sacristía Mayor, llamada así para distinguirla de otras muchas sacristías *menores* existentes en el recinto catedralicio, cuenta con una antecapilla que actúa de verdadero distribuidor hacia la antecapilla del Sagrario, la Casa y Patio del Tesorero, y otros ámbitos menores. Su planta es rectangular y se concibió como una formidable capilla de cien pies de longitud en cuya cabecera se sitúa el altar sobre el que se puso el *Expolio* del Greco, dentro de un sencillito pero exquisito retablo marmóreo y neoclásico diseñado por Ignacio Haan, el autor de la puerta Llana de la catedral (1800). Todo el perímetro de la sacristía, con sus continuos entrantes y salientes en el muro, está dispuesto para colocar el mobiliario sin que su profunda cajonería, alacenas y armarios donde se guardan las ropas, alhajas y otros objetos litúrgicos, sobresalgan de la propia arquitectura. Por una puerta abierta en el costado oriental se accede al que se llamó *el vestuario*, también con cajoneras y espejos, si bien hoy tanto esta pieza como la inmediata que se comunica igualmente con la Sacristía, antaño conocida como *cuarto de la Custodia* por guardarse allí la Custodia procesional de Enrique de Arfe, se han abierto para comunicarlas con otras estancias inmediatas que forman parte del museo catedralicio. En el costado occidental de la Sacristía se abren otras dos puertas que comunican la Sacristía con la capilla y traspilla del Sagrario. La sobria arquitectura de la Sacristía Mayor se debe a Nicolás de Vergara, *el Mozo*, y a Juan Bautista Monegro, el grueso de las obras se ejecutó entre 1605 y 1617.

El cardenal Gaspar de Quiroga inició el proyecto de las nuevas capillas de la Virgen del Sagrario y del Relicario sobre anteriores construcciones, definiendo la imagen de la catedral por su fachada a la calle de Chapinería y haciendo de este ámbito «un rincón de calidad herreriana, aroma de Felipe II», al decir de Gudiol Ricart, dado su

Felipe Lázaro Goiti: Trazas del Ochavo, siglo XVII. (Los diseños de la catedral de Toledo. Catálogo..., n.º 26).



carácter estilístico, pues no en vano es obra en la que colaboraron dos buenos conocedores del arte de Juan de Herrera como lo fueron Nicolás de Vergara, *el Mozo*, y Juan Bautista Monegro. La capilla del Sagrario estaba terminada en 1616, cuando ocupó el cargo de cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas, año en que Luis de Góngora compuso un barroco soneto con puntuales referencias a los ricos materiales con los que está construida la capilla, soneto que termina con una alusión al escudo de armas de don Bernardo de Sandoval que se repite por todo el Sagrario desde su portada principal, pues no en vano convirtió la antecapilla en panteón familiar:

*Esta, que admiras, fábrica, esta prima
pompa de la escultura, oh caminante,
en pórfidos rebeldes al diamante,
en metales mordidos de la lima,*

*tierra sella que tierra nunca oprima;
si ignoras cómo, el pie enfrena ignorante,
y esa inscripción consulta, que elegante
informa bronce, mármoles anima.*

*Generosa piedad urnas hoy bellas
con majestad vincula, con decoro,
a las heroicas ya cenizas santas*

*de los que, a un campo de oro cinco estrellas
dejando azules, con mejores plantas,
en campo azul estrellas pisan de oro⁸³.*

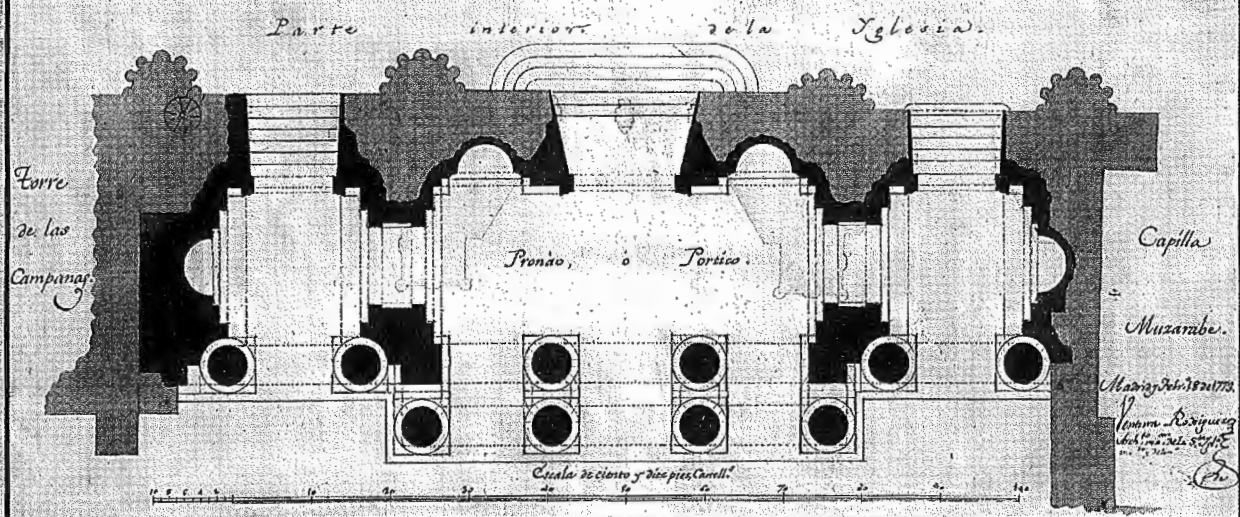
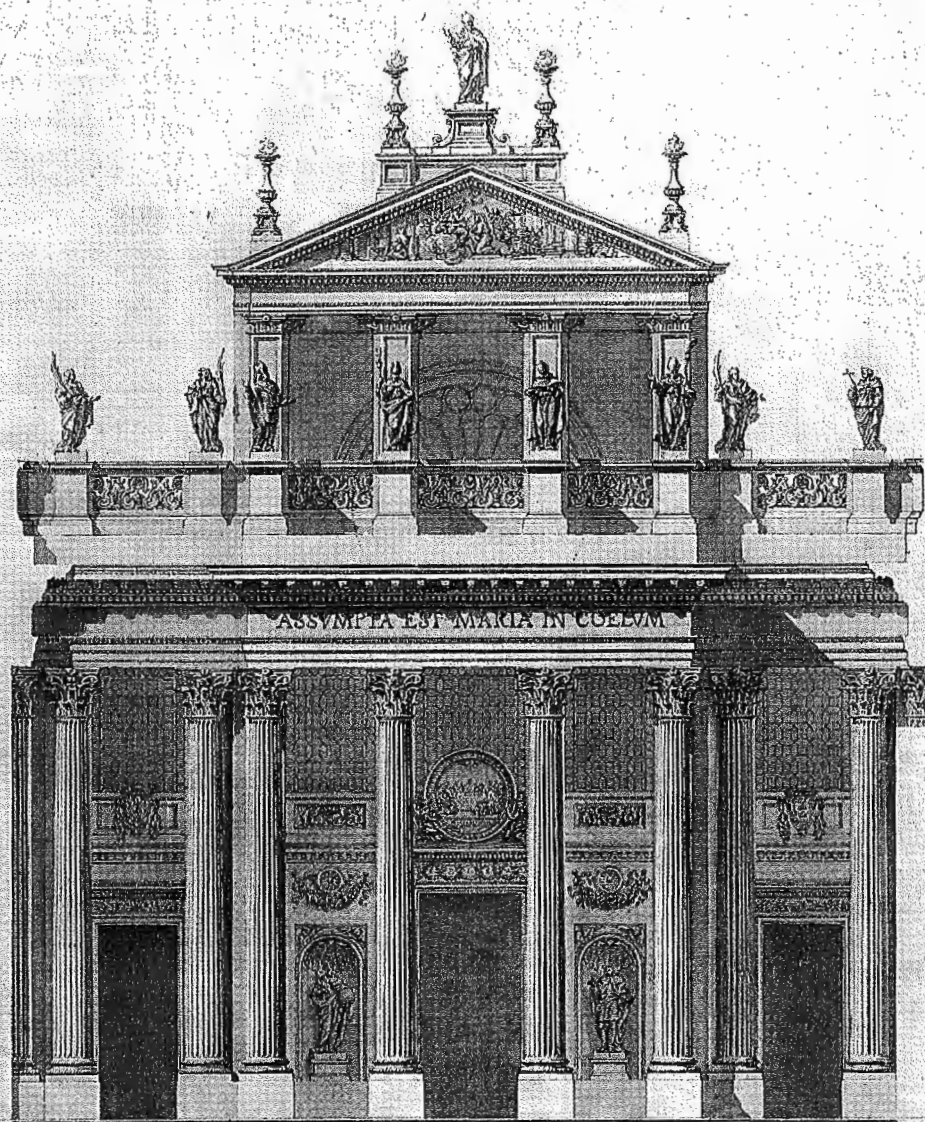
Probablemente lo más notable del conjunto del Sagrario, además del rico tratamiento de sus muros y bóvedas, sea la concatenación de los diferentes espacios en planta y alzado en un ejercicio de delicada y matizada composición fuera de lo común, que culmina con el Ochavo al

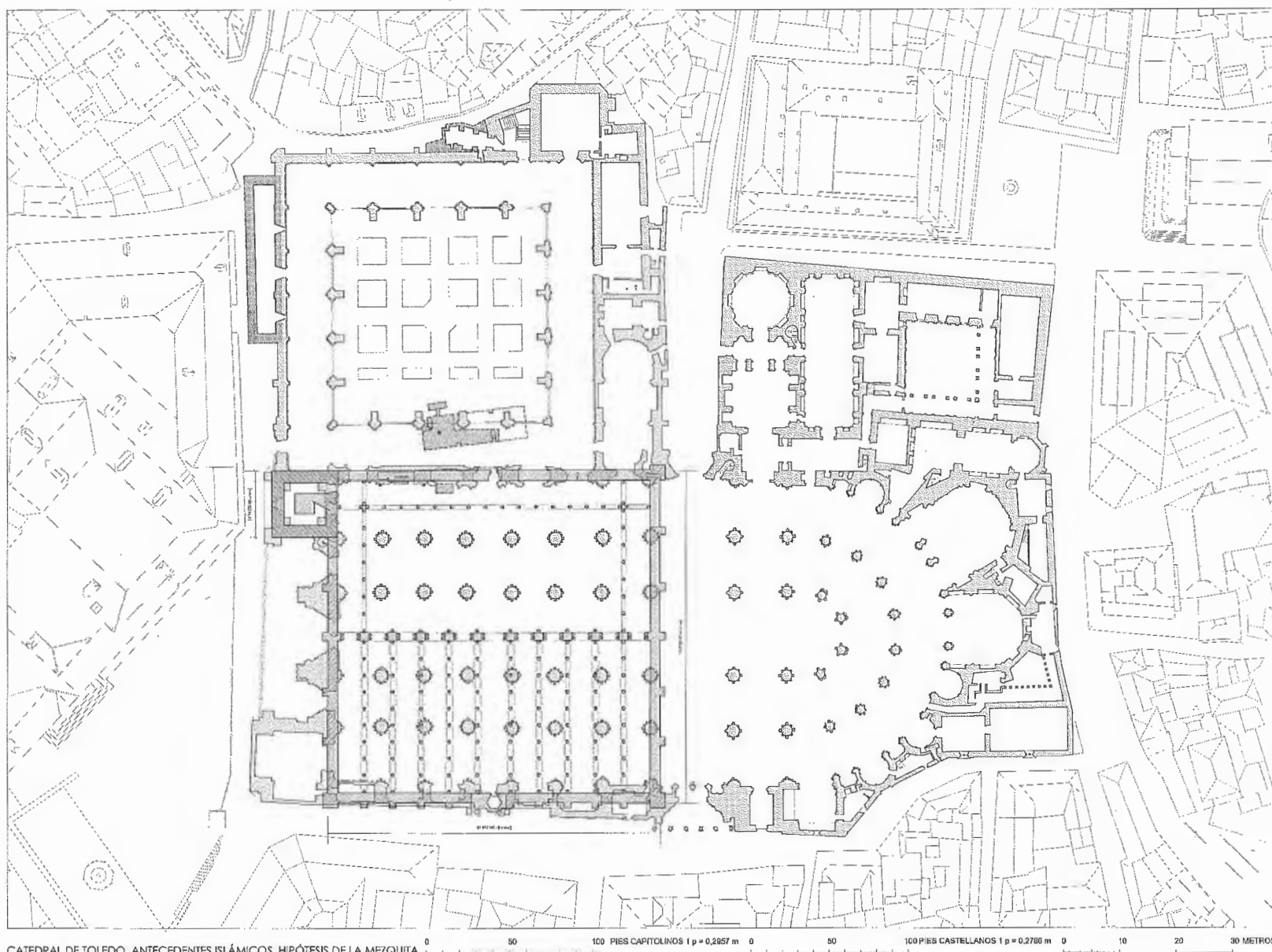
que se accede desde la traspilla. Para la historia constructiva de la catedral hay un elemento añadido de excepcional relevancia que se guarda en la pequeña sacristía del Sagrario, como es la lápida medieval de aquel maestro de nombre Petrus Petri que, fallecido en 1291, trabajó en la parte más antigua de la catedral, según se ha dicho más arriba.

La magnífica colección de reliquias y relicarios de la *Dives Toletana* tuvo también una nueva consideración en el siglo xvii cuando se decidió hacer una capilla o relicario a tenor de lo que se había llevado a cabo en la capilla del Sagrario al que está vinculado espacialmente de un modo natural pero con carácter propio. Es el llamado Ochavo, expresión acertada que define la geometría de esta capilla no solo en planta sino en el desarrollo vertical de su alzado pues el octógono se repite en todos los niveles, esto es, en el tambor o cuerpo de luces, cúpula y linterna. Es un espacio centralizado cuyas líneas compositivas y materiales constructivos hacen del Ochavo mismo una joya más, o mejor, el joyero mismo. El éxito alcanzado en la realización se debe en parte al meditado deseo de alcanzar una solución óptima que, por una parte, se vinculara a lo ya realizado en el Sagrario y, por otra, a que tuviera una acusada personalidad sobre tan corta superficie. De aquí surgió la idea de un prisma ochavado con mayor o menor altura para hacer más luminosa la capilla, con una sola cúpula o con dos, una interior y otra exterior, etcétera, que durante la primera mitad del siglo xvii llevó a elaborar y descartar varios proyectos y maquetas en los que intervinieron Vergara, *el Mozo*, Juan Bautista Monegro, Andrés Montoya, Jorge Manuel Theotocópuli, hijo del Greco, Felipe Lázaro Goiti y Pedro de la Torre, entre otros muchos maestros que de algún modo forman la escuela clasicista de Toledo⁸⁴.

Ventura Rodríguez: proyecto para la fachada principal (1773).
(Los diseños de la catedral de Toledo. Catálogo..., n.º 134).

*Fachada principal de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas,
en la forma q. se debe reedificar.*





CATEDRAL DE TOLEDO. ANTECEDENTES ISLÁMICOS. HIPÓTESIS DE LA MEZQUITA 0 50 100 PIES CAPITOLINOS 1 p = 0,2857 m 0 50 100 PIES CASTELLANOS 1 p = 0,2786 m 0 10 20 30 METROS

Hipótesis sobre dónde se encontraban la ubicación de la mezquita y otros restos islámicos sobre la planta de la catedral.